This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

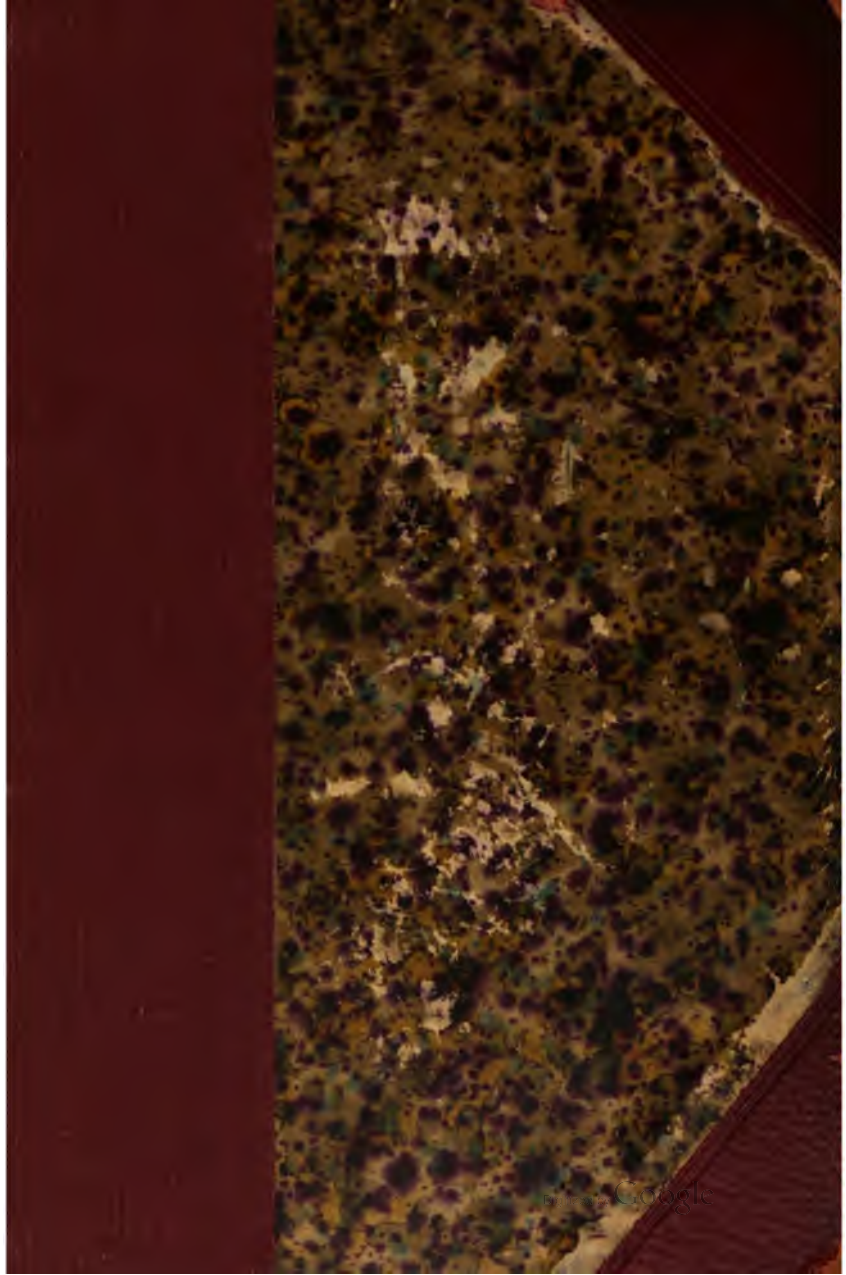
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



158

Bd. Dec. 1869.

FA3057.2.5

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

10!

W. BÜRGER

TRÉSORS D'ART

EN ANGLETERRE

Digitized by Google

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9, à Paris

Digitized by Google

TRÉSORS D'ART

EN ANGLETERRE

PAR

W. BÜRGER

TROISIÈME ÉDITION

PARIS
Vve JULES RENOUARD
6 — RUE DE TOURNON — 6

1865

Digitized by Google

T-A3057.2.5

1868. Dec. 22.

Gray Photograph Fund.

$1.23

Digitized by Google

AVERTISSEMENT

SUR CETTE NOUVELLE ÉDITION.

L'auteur n'a pas eu de chance pour la correction de ce livre : il était en Angleterre lorsque parut la première édition ; il voyageait encore à l'étranger — en Hollande, — lorsque fut composée cette troisième édition, d'après un exemplaire imparfaitement corrigé.

La seconde édition, faite à Bruxelles en 1860, avec un tirage destiné à l'Angleterre, avait été corrigée seulement par un appendice rectificatif.

Dans la troisième édition que nous publions aujourd'hui, quoique beaucoup de fautes aient disparu, plusieurs noms propres ou mots étrangers sont encore mal orthographiés. Ah ! qu'il est difficile de faire écrire par les typographes français : Velazquez et non Vélasquez. Il y aurait donc à restituer correctement des mots, des dates, et à perfectionner divers passages. En outre, certains points obscurs lors de l'Exhibition de Manchester ont été éclaircis depuis 1857 par des découvertes sur la biographie des maîtres ou sur l'historique de leurs œuvres. C'est pourquoi nous avons dû conserver à la fin de cette édition l'appendice de 1860, en y faisant encore des modifications et des adjonctions.

« On apprend beaucoup en voyageant, » et cela, du moins, console un peu de n'avoir pas toute facilité pour corriger ses épreuves.

Digitized by Google

Si l'intérêt qu'offrent tant de *Trésors d'art*, presque inconnus en France et sur le continent, nécessite plus tard une quatrième édition, l'auteur espère bien que, cette fois-là, il aura le loisir de remanier tout son travail, en introduisant, dans le texte même, les rectifications de l'appendice, et les notes, et tout ce qu'il pourra avoir appris de nouveau.

Hélas! ce qu'il a déjà appris, — quelle nouveauté! — c'est que nous n'en savons pas encore bien long sur l'histoire de l'art. Plus on étudie, et plus on tombe dans une sorte de scepticisme, quand il faut apprécier des œuvres d'art ou reconstruire l'individualité des artistes.

Le doute et l'inquiétude ne doivent pas cependant atténuer la bravoure des critiques. L'amour se fait pardonner des erreurs passagères. Si l'on savait tout, on n'aurait plus le plaisir de chercher, de s'égarer parfois, et parfois de trouver. Certains esprits se plaisent même à se hasarder dans les ténèbres, pour découvrir des issues vers la lumière. Ce qui les attire le plus, ce sont les mystérieux, les incompris ou les oubliés. Tourner autour d'inconnus, interroger des sphinx, ressusciter des morts, rendre justice à tout un passé, malaisément interprété jusqu'ici, voilà ce qui intéresse dans la critique et dans l'étude de l'histoire. Mais que de qualités exige une pareille judicature : de la modestie et de la passion à la fois, une sympathie clairvoyante, une conscience loyale, le désintéressement absolu! Après cela, si l'on se trompe, d'autres viendront qui feront mieux. La liberté de l'esprit est la seule garantie de la vérité.

W. B.

Paris, 1865.

Digitized by Google

AVERTISSEMENT DE L'ÉDITEUR

DE LA SECONDE ÉDITION.

(Bruxelles, 1860.)

Nous donnons en quelque sorte une nouvelle édition d'un livre qui, dès son apparition, fut tout de suite fort estimé en France, en Belgique, en Angleterre et dans les autres pays. Quantité de journaux en ont parlé : le *Moniteur français* (10 octobre 1857), le *Siècle*, l'*Illustration*, l'*Artiste*, l'*Écho des deux mondes;* la *Revue espagnole-portugaise;* la *Bibliothèque universelle de Genève;* l'*Indépendance belge*, l'*Observateur*, le *Télégraphe*, l'*Uylenspiegel*, le *Journal des Beaux-Arts* d'Anvers; la *Gazette de Cologne; the Athenæum* (20 octobre 1857), *the Saturday Review* (5 décembre 1857), *the Observer* (4 octobre 1857), *the Manchester Guardian*, etc., etc. C'était le premier livre signé du nom de W. Bürger, bien connu, depuis, par une série de travaux sur les arts, notamment par les MUSÉES DE LA HOLLANDE, la GALERIE D'ARENBERG, la GALERIE SUERMONDT, etc.

De ces TRÉSORS D'ART, il avait été fait d'abord un tirage assez considérable, qui fut broché, mis en vente à Paris, et qui est épuisé aujourd'hui. Un second tirage, destiné à l'Angleterre, étant arrivé trop tard pour la vente à Manchester même, avait été conservé en feuilles. Ce sont ces feuilles que nous avons acquises de l'éditeur français, afin de répandre maintenant le livre hors de France.

Digitized by Google

Toutes les écoles, de tous les pays et de tous les temps, sont passées en revue à propos de ce brillant inventaire, et le nombre des artistes qu'on y trouve mentionnés est prodigieux. Une simple table des matières, par chapitres, nous a donc semblé insuffisante, et nous avons ajouté à la fin une *Table générale des noms* de peintres, aquarellistes, miniaturistes, graveurs, sculpteurs, ciseleurs, orfévres, faïenciers, émailleurs, relieurs, architectes, etc., dont les œuvres sont citées.

Comme le livre fut imprimé à Paris pendant que M. W. Bürger était en Angleterre, il s'y est glissé quelques fautes, phrases ou chiffres bouleversés, que l'auteur avait grand désir de rectifier. Ces rectifications auront également leur place à la fin, dans un *Appendice*, où sont rassemblés divers renseignements complémentaires.

L'ouvrage de M. W. Bürger abonde en documents précieux et très-neufs, sur les maîtres primitifs du Midi et du Nord, sur les grands génies des belles époques en Italie, en Espagne, en France, en Allemagne, en Belgique et en Hollande; il met aussi en lumière l'école anglaise, presque ignorée du continent; il se recommande surtout par un point de vue compréhensif et cosmopolite, par un style clair et original. C'est pourquoi nous avons confiance que ces TRÉSORS D'ART continueront à intéresser les artistes, les collectionneurs, et tous les amateurs des beaux-arts en Europe.

F. CLAASSEN.

Bruxelles, 1860.

Digitized by Google

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION.

Supposons que le musée du Louvre ait été formé hier, tout à coup, par enchantement, mais que, par une fatalité quelconque, il doive être dispersé demain. Ne serait-il pas précieux, en souvenir de ce meeting extraordinaire, d'en posséder une sorte d'inventaire estimatif, aussi complet que possible, où l'on retrouvât au besoin la description et l'historique de tant de chefs-d'œuvre livrés de nouveau à une circulation aventureuse.

La collection de Manchester vaut à peu près le Louvre. L'école espagnole, les écoles primitives du Nord, les écoles allemande, flamande et hollandaise, y sont même plus nombreuses et plus superbes. L'école anglaise n'est que là. Seulement pour les grands Italiens de la Renaissance, le Louvre surpasse Manchester.

Digitized by Google

Et tout cela, rassemblé d'hier, sera dispersé demain.

L'auteur de ce livre a donc été préoccupé, avant tout, du désir de dresser un inventaire fidèle de ces *Trésors* accumulés par l'aristocratie anglaise; des anciens tableaux spécialement. Il s'est attaché à les décrire et à les priser avec conscience, sans rien omettre qui eût de la valeur, ainsi que procède un honnête fonctionnaire chargé de rendre compte d'un héritage.

Ce livre a été écrit en partie à Manchester, d'après peinture, devant les tableaux, étudiés un à un, à loisir et par plaisir, comme le peintre fait d'après nature, devant son modèle. On peut tenir pour exactes les descriptions et toutes les observations qui se rapportent directement à l'aspect des œuvres elles-mêmes.

Quant à la critique, elle est naturellement personnelle à l'auteur, tout aussi fanatique qu'un autre, et qui avoue volontiers ses passions et ses antipathies. De ses idées et de ses goûts chacun pensera ce qu'il voudra.

Où quelques erreurs ont été inévitables peut-être, c'est dans les indications documentales, annexées à divers tableaux : origine, transmission, prix, graveurs, propriétaires, etc. Pour cer-

Digitized by Google

tains de ces renseignements, l'auteur a pu être égaré en suivant le catalogue provisoire, si imparfait et si fautif; pour d'autres, il a été obligé de consulter sa mémoire plus souvent que les livres d'érudition, qui lui manquaient dans la grande cité industrielle. Il espère que, du moins, sur les tableaux eux-mêmes, et sur les peintres, on n'aura guère à lui reprocher que des fautes volontaires : diverses suppositions hasardées, ou bien trop de facilité à accepter des attributions contestables; mais il a eu soin de prévenir quand l'authenticité d'une œuvre était douteuse.

Du reste, ce travail, publié d'abord par *le Siècle*, a été revu entièrement, corrigé, annoté, et augmenté de plusieurs chapitres inédits sur l'École anglaise.

L'examen de ces *Trésors d'art* eût exigé des trésors de science. Les érudits pardonneront à l'auteur de n'être qu'un artiste. Peut-être a-t-il eu tort de chercher quelquefois à découvrir dans les tableaux l'histoire des maîtres, des écoles, de l'art en général. S'abandonner à la fantaisie, causer de choses et d'autres, à la mode française, eût été moins compromettant et plus facile. Le livre sans doute y eût gagné de l'intérêt, au point de vue des littérateurs, mais assurément il en aurait perdu,

Digitized by Google

au point de vue des vrais artistes, des amateurs et collectionneurs, et même des critiques sérieux qui interrogent le passé sur l'avenir.

Une histoire générale de l'art semble être dans les tendances et les nécessités de la civilisation moderne. Les monographies nationales ne suffisent plus. Le caractère de notre temps, en art, en littérature, en sciences, aussi bien qu'en économie sociale et en industrie, c'est la généralisation, c'est l'universalité. Les frontières morales sont abaissées entre les peuples. Ils sentent désormais, non-seulement la concordance de leurs intérêts, mais la solidarité de leur imagination et de leur intelligence.

Cette histoire universelle de l'art, comment la faire, sinon en récoltant des faits, des dates, des particularités de toute sorte, qui aident à comprendre les différentes époques, les différents pays, les génies différents, et surtout à saisir les analogies et les harmonies qui les relient dans une grande unité?

Pour faire une gerbe, il faut rassembler des épis.

W. B.

Londres, 1857.

Digitized by Google

I

OUVERTURE DE L'EXHIBITION

De tous les pays du monde, la Grande-Bretagne est le plus riche en *trésors d'art*. Le docteur Waagen, directeur du musée de Berlin, qui a écrit un livre sous ce titre (*Treasures of Art in Great Britain*, 1854[1]), n'a vu qu'une partie de ces richesses, et cependant il n'y a point d'Anglais qui en ait vu autant que lui. Personne ne connaît ce que l'Angleterre possède de tableaux, sculptures, ciselures, camées, ivoires, émaux, gravures, etc.

Tout objet d'art importé dans cette île n'en sort plus; il est condamné à la réclusion perpétuelle; on ne le revoit plus jamais dans la circulation, et l'on finit même par ne plus savoir s'il existe.

L'Angleterre est pour les chefs-d'œuvre comme le tombeau pour les morts : sa porte ne s'ouvre point en dedans.

1. Précédemment le docteur Waagen avait publié : *Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin, 1837, 2 volumes in-12. L'ouvrage anglais et l'ouvrage allemand n'ont jamais été traduits en français.

Digitized by Google

Si l'on fait, un jour, l'inventaire des collections enfermées dans les hôtels et les châteaux de l'aristocratie anglaise, ce sera peut-être l'ouvrage le plus instructif sur l'histoire de l'art.

L'Exhibition des *Trésors d'Art* de la Grande-Bretagne (*Exhibition of the Art Treasures of the United Kingdom*) est donc pour les artistes une bonne fortune singulière, imprévue, et qui ne se renouvellera pas de longtemps.

Mais pourquoi cette Exhibition n'a-t-elle pas lieu à Londres? Du continent à Londres, il n'y a du moins qu'à passer un petit canal (*the channel*), et à glisser deux heures sur un petit ruban de fer. Pourquoi à Manchester, cité purement industrielle, qui semble plus préoccupée du libre échange commercial que du développement des arts?

L'Exhibition a lieu à Manchester, parce que c'est Manchester qui l'a inventée et précisément dans un but industriel.

L'Angleterre ne produit point de dessinateurs sur étoffe qui puissent rivaliser avec les dessinateurs français. Les fabricants de Manchester, afin de donner à l'impression de leurs étoffes une certaine élégance, sont donc obligés, le plus souvent, d'aller chercher en France leurs faiseurs de dessins. Mais on a beau *importer* à grands frais des artistes, à peine sont-ils en Angleterre qu'ils perdent le goût, l'imagination, toutes les qualités vives et attrayantes de l'esprit français, — ou bien ils s'y ennuient et s'en vont.

Comment faire? Est-ce qu'on ne pourrait pas développer le bon goût sur la terre même où tournent les

Digitized by Google

moulins, où les grandes mécaniques soufflent leur vapeur noire ? Pourquoi la vocation artiste ne serait-elle pas là aussi bien qu'ailleurs ? Peut-être est-ce seulement l'éducation qui manque ? On apprend beaucoup par les yeux.

Les riches manufacturiers de Manchester ont donc eu l'idée de faire voir tout d'un coup à leurs travailleurs ce que le génie de tous les peuples a créé de plus magnifique. En forgeant, on devient forgeron. En voyant, ne pourrait-on pas devenir artiste ?

L'idée a été comprise aussitôt, et enveloppée de divers prétextes qui y ont intéressé la nation entière : par exemple « de rappeler et d'*illustrer* l'histoire de l'Angleterre, de montrer une collection de portraits de ses grands hommes, de marquer les progrès de ses arts, et d'en présenter aux yeux une histoire chronologique. » On a prouvé que « la métropole industrielle était l'endroit le plus favorable pour cette solennité, comme étant le centre d'un district dont la population dépasse celle de Londres ou de Paris, comme ayant un réseau de railways qui rayonne sur tout le pays, et surtout, ajoute *the Times*, comme ayant une élite d'habitants qui offrent toutes les qualités requises de goût, d'énergie et d'argent. »

Que Manchester soit un peu loin pour les visiteurs du continent, on ne s'en est point inquiété. Les artistes de France, de Belgique, de Hollande, d'Allemagne, viendront s'ils en ont envie. La distance ne compte jamais dans les calculs des Anglais. Il ne s'agit point, d'ailleurs, du plaisir et de l'instruction du continent, mais de l'*édification* de leurs *compagnons* (*for the edifi-*

Digitized by Google

cation of their fellow-men). C'est une spéculation tout anglaise, une affaire.

L'*affaire* a été admirablement conduite, et réalisée en un an. Les promoteurs de l'entreprise ont tenu un meeting, élu un comité, et souscrit, séance tenante, un fonds de garantie de près de deux millions[1]. Là-dessus, la Banque d'Angleterre a avancé l'argent nécessaire, et on a construit, en six mois, un superbe palais, à l'extrémité d'un faubourg de la ville.

Pendant ce temps-là, le comité obtenait le patronage de la reine et du prince Albert, l'appui et la coopération de lord Ellesmere (mort tout récemment), lieutenant du comté; de lord Carlisle, lieutenant d'Irlande; de la plupart des membres de la *nobility* et de la *gentry* anglaise, et des principaux amateurs et collectionneurs. On était sûr, dès lors, de réunir un incomparable musée de chefs-d'œuvre.

Ce qu'Anglais veut, Dieu le veut; les Anglais, du moins, en sont convaincus, et, comme ils s'aident eux-mêmes avec une rare capacité, le ciel les aide. Tout a été fait, et très-bien fait, pour l'époque fixée. Les colonnettes de fer ont poussé hors de terre et se sont couronnées de vitrages; les tableaux sont venus des trois royaumes se pendre aux lambris; les personnages de la vieille Angleterre se sont dressés côte à côte, depuis la reine Élisabeth jusqu'à la reine Vittoria (Cromwell tout près de Charles Ier!); les statues de marbre ont monté sur des piédestaux; les ciselures et les bijoux précieux se sont casés dans des écrins. D'autre

1. — 75 000 £.

Digitized by Google

part, les billets d'abonnement (*season tickets*) avaient été souscrits en grand nombre, plus de dix mille, à deux guinées. Les hôtels avaient préparé des logements supplémentaires. Les *pickpockets* de Londres étaient arrivés par *express*. Les robes des ladies étaient empesées à triple dose. On n'attendait plus que le prince Albert, la reine étant retenue *at home* par son nouveau-né [1].

Le 5 mai, jour de l'ouverture, tout Manchester était sens dessous dessus. Les ouvriers étaient sortis de leurs demeures sombres et paraissaient en plein air, il en faisait, sinon en plein soleil, il n'en fait guère à Manchester. Tout le peuple (*miss Mob*) roulait dans les larges rues de *Old Trafford*, conduisant à l'Exhibition. Toutes les fenêtres et des estrades d'occasion étaient garnies de spectateurs sur le passage du cortége.

La galerie centrale du palais de l'Exposition se remplissait d'une foule privilégiée, nobles du comté, négociants de la ville (tous les possesseurs de *season*

1. Plus tard, la reine Vittoria a fait sa visite à l'Exhibition de Manchester, le 30 juin, précisément, je crois, le jour anniversaire de son inauguration comme souveraine, en 1837. Elle était accompagnée non-seulement du prince Albert, qu'il faut appeler désormais le prince *Consort*, mais de plusieurs de ses enfants, du jeune prince de Prusse, qui doit devenir son gendre, de la duchesse de Sutherland, de plusieurs ministres, d'une foule de grands seigneurs, de fonctionnaires et de gentlemen distingués des trois royaumes. La solennité a été très-belle, non-seulement à Manchester, mais dans tout le pays environnant. Un seul malheur, assez fréquent à Manchester, a troublé la fête : une pluie abondante et persévérante, qui a même pénétré dans la grande halle du palais de l'Exhibition, mais sans dommages pour les tableaux et les objets d'art.

Le roi des Belges, Léopold, avec ses enfants, le comte de Flandre et la princesse Charlotte (aujourd'hui femme de l'archiduc Maximilien, frère de l'empereur d'Autriche) ont aussi visité l'Exhibition de Manchester, le 16 juillet.

Digitized by Google

tickets à 2 liv. 2 sch.), journalistes des divers points de l'Angleterre, surtout de Londres, et même le célèbre correspondant du *Times*, M. Russell, qui a fait toutes les correspondances de Crimée durant la guerre d'Orient. Les ladies étaient en toilette, non pas toutefois en *full dress*, car les chapeaux étaient admis « à cause du temps *cruel*, » et quels chapeaux ! avec des oiseaux empaillés, des verroteries, des greloteries, et mille appendices, de couleurs plus cruelles que le temps; les gentlemen en négligé, *morning coat;* mais il était permis d'avoir des gants lilas, ocre jaune ou vert cru. Les personnages de Titien et de Velasquez, de Rubens et de van Dyck, cependant, sont restés tranquilles dans leurs cadres, à regarder, six heures durant, cette assemblée d'un autre monde et d'un autre goût.

Parti de Londres le matin, le prince Albert s'était arrêté à quelques milles de Manchester, à la résidence du maire. Vers deux heures, il était dans Manchester, accompagné d'une suite nombreuse et escorté d'un escadron de dragons. Le lord lieutenant du comté de Lancaster, le lord évêque de Manchester, les autorités municipales, quantité d'officiers et de fonctionnaires en merveilleux costumes, des ministres de la reine, des membres du parlement, faisaient partie du cortége, qui s'avança, aussi rapidement que possible, vers l'Exhibition.

A l'entrée du palais, le prince, reçu par lord Overstone, président du conseil général de l'Exhibition, et par les membres du comité exécutif, fut conduit au centre de l'édifice, dans un transept gigantesque, et un orchestre de cinq cents musiciens fit entendre

Digitized by Google

l'hymne national. Le prince Albert, en casaque militaire rouge, debout sur son estrade de velours rouge, battait la mesure, de la tête et du pied, avec un sensible intérêt. Il était seul en scène, mi-tourné vers l'assemblée, mi vers l'orchestre échelonné derrière lui. Il a eu beaucoup de succès, comme toujours, et des hourras frénétiques ont éclaté dans tous les entr'actes de la cérémonie.

Parmi les assistants rapprochés de lui, on remarquait le duc de Newcastle, avec sa longue barbe rousse, le duc de Cambridge, le duc d'Argyll, lord Stanley, le comte de Granville, quelques autres encore, et trois membres seulement de la diplomatie étrangère, les représentants des États-Unis et de la Belgique et le représentant d'Haïti, qui paraissait bien noir au milieu des blonds Anglais.

Alors ont commencé les discours : lord Overstone d'abord, puis le *chairman* du comité; réponses du prince et échanges des papiers glacés sur lesquels on avait lu les discours; puis le lord évêque de Manchester a « offert au ciel une prière, » que l'assistance a répétée en bémol; puis la *procession* de tout le superbe cortége a visité les galeries latérales, les salles et couloirs de l'Exhibition tenus fermés jusque-là, et, après le cortége passé, il a été permis enfin d'entrer dans le sanctuaire des grands maîtres, depuis les Byzantins jusqu'à la fin du XVIIe siècle, qui occupent la galerie de l'ouest; dans la galerie de l'école anglaise depuis son origine jusqu'à ce jour, et dans les autres parties de l'édifice, rempli partout de chefs-d'œuvre ou de choses curieuses.

Digitized by Google

Mais, avant de commencer l'examen de ces merveilles, il convient d'indiquer la distribution du palais, où elles sont classées en neuf catégories générales : 1° peintures des maîtres anciens; 2° école anglaise; 3° portraits des personnages historiques de l'Angleterre; 4° collection de miniatures historiques; 5° sculpture; 6° musée d'art ornemental (comprenant verres, émaux, porcelaines, majolicas, terres cuites, bronzes, orfévrerie, médailles, ivoires, armures, etc.); 7° aquarelles et dessins (école anglaise presque exclusivement); 8° gravures (xylographie, nielles, eaux-fortes, etc.); 9° photographies.

Ce qu'il y a là, surtout en fait de tableaux anciens et d'art ornemental, est prodigieux. Plusieurs des grands maîtres y sont représentés par des œuvres d'une qualité exquise, sans parler de quelques maîtres primitifs, qui ne sont que là. Les richesses de la collection d'art ornemental surpassent peut-être la collection si précieuse du Louvre. Il faudrait bien des volumes pour en donner seulement une description suffisante. Le catalogue que le comité doit en publier bientôt (il n'y a encore qu'un catalogue provisoire, indiquant des séries, et donnant des numéros) sera sans doute un des livres d'art les plus curieux de notre temps.

Digitized by Google

II

LE PALAIS DE L'EXHIBITION

Le palais de l'Exhibition est construit sur l'emplacement d'un ancien jeu de paume (*cricket ground*), à environ 3 milles du centre de Manchester, à l'extrémité du faubourg appelé Old Trafford, tout près du Jardin botanique. Mais tous les chemins de fer de l'Angleterre y aboutissent, à une station construite exprès, avec une esplanade de laquelle on entre de plain-pied dans les galeries. De la ville même, on peut prendre le railway à deux ou trois stations. Il y a, en outre, sans compter les *cabs*, des services d'omnibus, très-fréquents et très-rapides.

Le plan du bâtiment a la forme d'une croix latine, comme les anciennes cathédrales. Il a 704 pieds anglais de long sur 200 pieds de large. La galerie centrale s'étend d'un bout à l'autre, et est terminée, au delà du transept, par l'estrade de l'orchestre, surmonté d'un orgue magnifique. Deux grandes galeries latérales, formant comme des bas côtés, s'allongent depuis la façade jusqu'aux branches de la croix. Elles ont

Digitized by Google

432 pieds de long et 48 de large. Il reste donc 104 pieds pour la largeur de la halle centrale, qui a environ 60 pieds de hauteur.

Derrière les branches de la croix sont plusieurs salles, et autour du transept règne une galerie élevée en manière de balcon.

Ces salles et cette galerie ou transept, avec les trois immenses galeries parallèles, sont affectées uniquement à l'Exposition. Mais l'édifice a pour annexes des vestibules et couloirs, des salons restaurants (*refreshment rooms*) et autres appendices; par exemple, des cuisines où l'on peut faire 100 000 dîners par jour, et cuire en une heure 300 volailles. La presse locale fait un éloge enthousiaste des cuisines de M. Donald.

Extérieurement, l'édifice n'a pas très-belle apparence. On dirait trois tubes gigantesques juxtaposés, car chacune des galeries est voûtée d'un toit en feuilles de zinc, au sommet duquel court, dans toute la longueur, un large vitrage. Tout est en fer, en métal, en bois et en verre, sauf des assises en briques rouges.

La façade offre aussi trois semi-cercles, séparés l'un de l'autre, et percés de rosaces en verre. De caractère architectural, cela n'en offre aucun. Cela a l'air d'une espèce de chinoiserie en carton peint, plus que d'un monument quelconque. Mais cependant tout est bien combiné pour la destination. « Les objets d'art sont préservés du feu, de l'eau et de l'humidité. » Le comité a même pris soin de publier une note qui garantit aux visiteurs la solidité de la construction.

Il n'y manque rien, qu'un ciel par-dessus et de la lumière au dedans. Mais ce n'est pas la faute de l'ar-

Digitized by Google

chitecte, qui a prodigué le verre ; c'est la faute du climat. Manchester n'a pour ciel qu'un épais voile de fumée, si compacte, que les rayons du soleil ne sauraient la traverser.

L'arrangement des objets d'art à l'intérieur a été fait avec beaucoup d'intelligence et de soin, grâce au principe industriel de la division du travail. Des hommes compétents ont été mis à la tête de chaque catégorie, et tous ont très-bien rempli leur mission. On avait adopté tout d'abord un ordre admirable, qui a facilité le prompt rangement des collections. Toute caisse arrivant par le chemin de fer à la porte du palais était envoyée à la halle centrale, était ouverte immédiatement et son contenu casé aussitôt dans les places attribuées d'avance aux diverses catégories ; si bien qu'il n'y avait plus qu'à accrocher les tableaux aux clous et à classer les curiosités dans leurs montres et dressoirs.

Le jour de l'ouverture, tout était à son rang, sans confusion, sans encombrement. Il reste à peine quelques numéros intervertis à changer. Mais tout sera régularisé quand paraîtra le grand et savant catalogue, très-impatiemment attendu.

Entrons pour voir.

Des deux côtés de la grande galerie sont deux allées latérales marquées par des colonnettes de fer espacées d'un bout à l'autre. Entre ces colonnes sont les grandes cases fermées en vitrages, où s'étalent les petits bronzes antiques, les orfévreries byzantines, les ciselures de la Renaissance, les médailles, les terres cuites, les majolicas, les émaux, les ivoires, les bijoux, tous

Digitized by Google

les objets de haute curiosité. Dans les intervalles sont les armures précieuses, dressées sur des mannequins, les armes de toute sorte, les meubles, les sculptures en marbre, en bronze, en pierre, en bois, tous les objets d'une certaine dimension.

Cette catégorie, qui est d'une richesse prodigieuse, a été fournie par la reine et le prince Albert, par les établissements de l'État, par la Compagnie des Indes, par les chapitres, églises, colléges, musées, académies, corporations, institutions et sociétés de toute l'Angleterre, jusqu'aux compagnies de poissonniers et de barbiers; par les ducs de Devonshire, de Buccleuch, de Richmond, de Northumberland, de Manchester, de Portland, de Newcastle, de Rutland; par les marquis d'Abercorn, d'Aylesbury, de Salisbury, de Westminster, de Breadalbane, de Lothian, de Bath, de Northampton; par les comtes de Carlisle, de Craven, de Warwick, de Chesterfield, de Stamford, de Cadogan, de Cawdor, de Portsmouth, de Denbigh; par les lords Elcho, Hastings, Delamere, Stafford, Talbot, Feversham, Lyttelton, Ward; par le cardinal Wiseman, par l'évêque d'Exeter; par le colonel Meyrick, par M. Mayer de Liverpool, par quantité de très-honorables gentlemen, dont la liste tient quatre pages en mignonne.

On imagine quels trésors sont venus là des châteaux royaux, de Buckingham Palace, de Windsor Castle, de Hampton Court, de Kensington, etc.; des vieilles institutions d'Oxford et de Cambridge, d'Edinburgh et de Dublin; du British Museum et de la Royal Academy; de toutes les demeures princières de l'aristocratie anglaise.

Une centaine de statues et statuettes en marbre, œu-

Digitized by Google

vres d'artistes anglais, forment aussi la haie entre les deux allées de colonnettes.

La collection de portraits historiques (anglais exclusivement), la plus belle et la plus complète qui ait jamais été réunie, occupe les lambris à droite et à gauche, sur un fond marron qui fait bien ressortir les figures. Elle est rangée chronologiquement, commence à gauche, près du transept, suit toute la muraille jusqu'à la porte d'entrée, continue sur le lambris opposé, et finit près du transept à droite. On y voit tous les rois et reines de l'Angleterre depuis Henri IV, tous les princes et seigneurs, toutes les ladies célèbres, tous les poëtes, toutes les figures qui se sont illustrées par le génie ou la beauté, par les grandes ou terribles actions, par des singularités quelconques.

Il y a là Jane Shore, Anne Boleyn, Mary Tudor, Mary Stuart, Elisabeth, Jane Seymour, Jane Grey, etc.; des Henry VIII, par Holbein; des Charles Ier, par van Dyck; Cromwell et Hampden; le fameux portrait de Shakespeare (*the Chandos Shakespeare*), donné par lord Ellesmere à la nation; le comte de Strafford, le duc de Buckingham, le grand duc de Marlborough, le chancelier Bacon, Newton, Locke, Dryden, Addison, Pope, Swift, Thomson, Johnson, Gibbon, etc., jusqu'à Walter Scott et Byron, et au duc de Wellington, bien entendu. Près de 400 portraits, dont une douzaine de Holbein et 28 van Dyck, 10 Reynolds et 7 Lawrence! Encore n'est-ce qu'une partie des portraits. Il y en a bien d'autres dans les galeries des maîtres anciens: une demi-douzaine d'autres Holbein, une trentaine d'autres van Dyck, 40 à 50 Reynolds et une douzaine de Lawrence!

Digitized by Google

Mais ce n'est pas tout. Sur la galerie qui circule autour du transept est une nouvelle collection de portraits non moins précieuse, les miniatures, contenues dans une vingtaine de cadres, et au nombre de 500 à 600. Les mêmes têtes sont encore là, sur ivoire, sur métal ou sur parchemin. Les célèbres cabinets du duc de Portland, du duc de Buccleuch, du duc de Richmond en ont fourni la plus grande partie. On y remarque encore des Holbein extraordinaires, entre autres l'Anne de Clèves, « l'œuvre la plus exquise et la plus parfaite de Holbein, » selon Walpole.

En continuant sur cette galerie circulaire, on trouve la collection d'estampes, près de deux mille, à commencer par une vingtaine de nielles, depuis le XVe siècle jusqu'à présent. Des pièces uniques, des *états* rares, des épreuves de toute beauté. Pollajuolo et Mantegna, le Maître de 1466, Martin Schöngauer et Israel van Mecken, Albert Dürer et Lucas de Leyde, Marc-Antoine (près de cent pièces), et tous les maîtres italiens et allemands du XVIe siècle; puis, les Flamands de l'école de Rubens; puis, Edelinck et Nanteuil, Hogarth et Woollett, etc.; puis, les eaux-fortes de Claude, de van Dyck, de Hollar, de Rembrandt et de van Ostade; les rares eaux-fortes de Paul Potter, d'Adriaan van de Velde, de Ruysdael, etc., etc.

Là aussi, avant de redescendre dans le transept, on rencontre des échantillons de maîtres modernes, des écoles du continent, par exemple MM. Ary Scheffer, Horace Vernet, Delaroche, Decamps « l'inimitable, » comme disent les Anglais, Meissonier; Overbeck et quelques Allemands; enfin, une collection de photo-

Digitized by Google

graphies, portraits de contemporains célèbres (anglais surtout), monuments, paysages, etc.

Une fois descendu dans le transept, on a devant soi les salles qui terminent, au sud, l'édifice, et qui sont consacrées aux aquarelles (*drawings in water-colours*). Parmi ces aquarelles, presque toutes de l'école anglaise, et au nombre d'environ mille, sont égarés un dessin de Rembrandt, un de van Ostade, des fleurs de van Huysum, etc.

Ce sont là les salons qu'affectionnent surtout les ladies. Tous ces dessins modernes, si propres et si brillants, ont le même éclat que leurs toilettes. Il y a de très-belles choses dans ce grand meeting des aquarellistes anglais, qui se vantent d'être, en ce genre, les premiers du monde. Il y a des Reynolds, des Gainsborough, des Bonington, des Constable; des Girtin intéressants; des Landseer très-appréciés; une centaine de Turner, qui est souvent un grand artiste; puis, toute la pléiade, assez connue en France : MM. Prout, Fielding, Cattermole, Hunt, Harding, Roberts, Stanfield, etc.

Des deux côtés des salles d'aquarellistes, à cette extrémité du bâtiment, sont deux salons; l'un, à droite, contient le musée oriental. Vous pensez que le peuple anglais peut, plus qu'aucun autre, montrer des merveilles de l'Inde, de la Chine et de toute cette partie du monde. La Compagnie des Indes orientales, la Société asiatique, la Tour de Londres, une foule de savants collectionneurs y ont envoyé leurs raretés. L'autre salon est affecté spécialement à la riche *contribution* du marquis de Hertford, et porte son nom :

Digitized by Google

Hertford Gallery. Paris sait que lord Hertford possède une collection de tableaux anciens qui rivaliserait avec bien des musées. Il y a là quarante-quatre tableaux de la collection Hertford, qui peuvent compter parmi les plus beaux : Murillo, Velasquez, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Hobbema, Adriaan et Willem van de Velde, Watteau et Greuze, Reynolds et Gainsborough, etc., en première qualité. Il y a même Decamps, Vernet et Paul Delaroche.

Une cinquantaine de tableaux étrangers à la collection Hertford, et la plupart empruntés à Buckingham Palace, complète la décoration de ce boudoir, qui vaut plusieurs millions.

Restent enfin les deux grandes galeries latérales : celle de l'ouest, consacrée aux maîtres anciens (environ 1200 numéros); celle de l'est, à l'école anglaise (environ 600 numéros). Il suffit de dire que toute l'Angleterre y a envoyé son contingent, comme pour le musée d'art ornemental. La noble maison des Sutherland et le duc de Devonshire, lord Ashburton et lady Peel, sont presque les seuls qui se soient abstenus. Il faut en prendre son parti, et c'est assez de trésors comme ça. « Quelle *gloire réelle* et *solide* pour nous, dit un journal de Manchester, de pouvoir montrer de tels trésors *empruntés à nos maisons !* »

De cette gloire réelle et solide, les nations qui ont produit les artistes auteurs de tous ces chefs-d'œuvre ont sans doute aussi leur part.

Digitized by Google

LES MAITRES ANCIENS

ÉCOLES DU MIDI

LES ITALIENS

I

Maîtres primitifs. Depuis les Byzantins jusqu'à la fin du XVe siècle. Cimabue, Giotto, Orcagna, Fra Angelico, Masaccio, Botticelli, Roselli, Andrea del Verocchio, etc.

La grande galerie de l'ouest, consacrée aux maîtres anciens, est divisée en trois salles et deux vestibules ouvrant sur la halle centrale. Les tableaux y sont classés par ordre chronologique; mais on a imaginé, et c'est une innovation excellente, de partager les maîtres en deux grandes écoles parallèles, l'école du Midi et l'école du Nord.

C'est là, en effet, le point de vue le plus général et le plus logique sur l'histoire de la peinture. Les deux races du Nord et du Midi sont distinctes en peinture comme dans toutes les autres manifestations de la vie

Digitized by Google

poétique ou même de la vie sociale, et chacune se subdivise en nations, qui sont de la même famille et ont des traits profonds de ressemblance.

Ainsi, d'un côté, les Italiens et les Espagnols; de l'autre, les Allemands, les Flamands et les Hollandais : Masaccio en face de Memling, Léonard et Raphaël en face de Holbein et de Dürer; Titien en face de Rubens; Murillo en face de Rembrandt; Ruysdael en face de Salvator, etc. De cette façon, la comparaison est facile, — il n'y a qu'à se retourner, — sans que l'arbre généalogique des deux grandes races soit rompu par un entre-croisement forcé.

L'école française, qui appartient certainement à la souche latine, surtout par ses maîtres du XVIIe siècle, comme Poussin et Claude, a été rangée, je ne sais pourquoi, avec la famille du Nord. Nous l'examinerons à part, et après les deux grandes écoles du Midi et du Nord.

La série commence à une extrémité de la galerie, par quelques morceaux de peintures antiques et de peintures byzantines des temps les plus reculés et sans date certaine, — se bifurque en deux lignées, à droite depuis Cimabue, à gauche depuis van Eyck, — et continue ainsi chronologiquement de chaque côté jusqu'au XVIIe siècle, où Velasquez l'Espagnol et van Dyck le Flamand se rejoignent à l'autre extrémité.

Que de chefs-d'œuvre on rencontre le long de ces trois ou quatre siècles, dans les régions du Midi ou dans les régions du Nord !

Les 44 tableaux du marquis de Hertford, et les autres tels que Paul Potter, Gérard Dov, Wouwerman, Jan

Digitized by Google

Steen, Teniers, les van Ostade, Terburg, Metsu, Mieris, etc., qui ont le privilége d'être rassemblés, comme une compagnie d'élite, en un salon spécial, se rattachent toutefois à la même série, et nous les examinerons à leur rang chronologique, dans l'ensemble de la collection.

Mais ces tableaux de lord Hertford nous amèneront au XVIIIe siècle, avec Watteau, Lancret, Pater et Greuze, et même au XIXe avec MM. Horace Vernet, Paul Delaroche, Decamps. De Cimabue à Decamps, quelle traversée!

Une fois arrivé là, il faudra bien jeter un coup d'œil sur le fameux Bonaparte passant le mont Saint-Bernard, de Paul Delaroche, sur une douzaine d'Ary Scheffer, sur Meissonier et Mlle Rosa Bonheur, que les Anglais ont adoptée; sur MM. de Keyser et Verboekhoven, Calame, Overbeck, Hess, etc. N'est-il pas singulier que, par quelques-uns de ces artistes, nous revenions au point de départ, à un style pseudo-byzantin avec des fonds d'or! La vieillesse reprend certains caractères de l'enfance.

Il est entendu que nous ne parlons point, pour le moment, de l'école anglaise, laquelle occupe l'autre galerie, de même forme et de même dimension que la galerie des peintres anciens. L'école anglaise, qui ne date que du XVIIIe siècle, viendra après les maîtres, et à part. C'est une occasion unique d'esquisser son histoire, et *d'importer* sur le continent la réputation de cinq ou six de ses grands artistes.

Les quelques peintures antiques servant d'introduction représentent des sujets païens dans le style grec.

Digitized by Google

Il y en a encore d'autres, exquises, d'Herculanum et de Pompeï, dans la catégorie des objets d'art ornemental.

Le prince Albert, qui possède, à Kensington Palace, une magnifique collection de byzantins et de maîtres primitifs, principalement des écoles du Nord, a fourni les plus anciennes peintures byzantines, formant le lien entre l'antiquité et l'école de Cimabue et de Giotto. On y remarque une Mort de la Vierge, un Saint Suaire entouré de dix petits médaillons avec des inscriptions en grec, une Vue du Monastère de Solowetzk sur la mer Blanche, etc. Quelques-unes de ces peintures ont été exécutées aux siècles modernes, mais dans le style immuable de l'ancienne école byzantine, dont certaines contrées de l'Orient conservent encore intactes les traditions. A M. W. Fuller Maitland, appartient une Mort de saint Ephraïm, probablement du XIe siècle, avec une foule de petits sujets autour du sujet principal, composition pareille à la peinture du Vatican, gravée dans d'Agincourt, pl. LXXXII.

Cimabue. Trois ouvrages : le Crucifiement et l'Adoration des Mages, sur deux petits volets juxtaposés ; appartenant à l'Institution royale de Liverpool (*Liverpool royal Institution*) ; — un Saint Pierre, figure à mi-corps, presque de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à droite, la clef dans une main et dans l'autre main un livre ; — un petit triptyque très-curieux, avec la Madone et le Bambino, entourés d'anges ; sur le volet gauche, un Calvaire ; sur le volet droit, saint François recevant les stigmates. Ce triptyque et le Saint Pierre appartiennent au collége de Christ Church (*Christ Church College*), d'Oxford.

Digitized by Google

Du même temps, 1236-1313, deux tableaux de Margaritone d'Arezzo : Moine tenant un livre, figure à mi-corps et du plus terrible caractère (au collége de Christ Church, d'Oxford); — et un Christ couronnant la Vierge, à la Liverpool royal Institution.

Viennent ensuite comme précurseurs ou contemporains de Giotto :

Duccio, de Sienne : une Madone avec l'Enfant, entourés d'anges, avec une rangée d'apôtres à mi-corps, d'un très-beau style (Christ Church, d'Oxford); — un petit autel (*altarino*) très bien conservé, appartenant au prince Albert; dans le panneau central, le Christ en croix, avec la Vierge à gauche et saint Jean à droite; sur un des volets, la Vierge et l'Enfant, entourés d'anges, et, dans le haut, l'Annonciation; sur l'autre volet, la Vierge et le Christ assis, six anges au-dessus d'eux, et, plus haut, saint François recevant les stigmates.

Buffalmacco, ou Buonamico, de Florence : un Saint Jean-Baptiste en pied, sur un trône et tenant un écriteau (toujours au collége de Christ Church, d'Oxford).

Ugolino de Sienne : sept peintures de la *predella* (on appelle ainsi en Italie les petits tableaux qui accompagnent en bas la composition principale) du grand tableau d'autel, que possédait autrefois M. W. J. Ottley.

Nous voici au Giotto. Il y en a six, qui paraissent avoir leurs titres en règle. Il faut y aller un peu de confiance sur ces maîtres primitifs. Giotto cependant a laissé des types qui permettent de constater l'authenticité de ses œuvres.

D'abord, deux fresques appartenant à l'Institution royale de Liverpool; ce sont deux morceaux détachés

Digitized by Google

du mur de l'église del Carmine, à Florence ; l'un (1 pied 5 pouces sur 1 pied 9 pouces, mesure anglaise) représente trois femmes et un enfant presque à mi-corps ; l'autre (1 pied 3 pouces sur 1 pied 1 pouce) le buste de la Fille d'Hérodias, de profil ; ces figures, de grandeur mi-naturelle, sont d'un beau caractère ; mais la première fresque a beaucoup poussé au noir.

Un Saint, debout, de face, vu jusqu'aux genoux ; il tient une croix et un livre (appartenant au Christ Church College, d'Oxford.)

Un Christ couronnant la Vierge, au révérend W. Davenport Bromley ; tableau très-clair et très-bien conservé ; les figures sont en pied, mi-nature ; la Vierge en blanc, le Christ avec une robe rose clair et un manteau bleu foncé ; deux anges agenouillés de chaque côté. Le haut est terminé en forme ogivale et surmonté d'un médaillon en trèfle, avec un petit buste du Père éternel.

La Cène (*the last Supper*), de la collection Bisenzio, et appartenant à lord Ward ; un peu plus de 2 pieds de large sur 1 pied de haut ; le Christ et ses douze apôtres sont assis autour de la table ; fond de boiseries dorées et surmontées d'une bande de ciel en or. Têtes et draperies très-belles ; couleur très-vigoureuse.

La Mort de la Vierge (à lord Northwick). C'est le morceau capital ; mais est-il du Giotto ? Sur toile ; 7 pieds (anglais) de haut, 6 de large. Il porte une inscription, avec le nom et la date 1330. Conservation parfaite. La Vierge, enveloppée d'une draperie bleue, est couchée sur un lit couvert d'une draperie rouge ; en avant, quatre saints agenouillés et deux debout ; ces figures ont environ 2 pieds de proportion ; de

Digitized by Google

l'autre côté du lit, sept figures dont on voit les hustes ou les têtes; fond de paysage très-étudié et très-clair; le ciel n'est plus un fond d'or, il y a des nuages. Dans le haut de ce ciel bleu, en un disque porté par huit anges, le Christ assis tient étendu un linge blanc sur lequel est agenouillé un petit enfant, symbolisant « l'âme de la Vierge, » dit le catalogue.

Il y a aussi, de l'école du Giotto, et appartenant au même lord, un excellent Calvaire, avec beaucoup de petites figures [1].

Entre Giotto et Orcagna nous trouvons :

Simone Memmi, 1285-1344 : Jésus, enfant, revenant vers sa mère et saint Joseph, sans doute après s'être échappé pour sa dispute avec les docteurs dans le temple. Il a les bras croisés et l'air très-résolu; la mère l'accueille en lui tendant la main; saint Joseph semble lui faire des remontrances. Ces trois figures en pied, sur fond d'or, sont d'un style délicieux. Le tableau, cintré en haut, a 15 pouces environ sur 10. Il est signé et daté 1342, et il a été gravé par G. Scharf, dans l'ouvrage de Kugler sur la peinture italienne. Appartenant à l'Institution royale de Liverpool.

Taddeo Gaddi, 1300-1366 : quatre morceaux, d'un très-beau ton : un Martyre de saint Laurent, de la collection Meyrick; — un petit Couronnement de la Vierge, avec quatre anges agenouillés; le style de cette peinture se rapproche de celui du Giotto; appar-

1. Dans un second tirage du catalogue provisoire, on trouve indiqués deux autres Giotto, l'un appartenant à la collection Meyrick, l'autre à la Liverpool royal Institution. Peut-être ces tableaux ont-ils été ajoutés à l'Exhibition depuis son ouverture.

Digitized by Google

tenant au révérend J. Fuller Russell; — quatre Anges ailés, en pied, faisant de la musique; les têtes ont déjà beaucoup d'expression; au Christ Church College, d'Oxford; — un petit tableau d'autel, avec volets, signé et daté 1338; le Calvaire, au centre; à droite, la Nativité; à gauche, la Vierge entourée de saints; à M. W. Fuller Maitland.

L'Orcagna, provenant de la collection Casali à Florence, et appartenant à M. G. E. H. Vernon, a environ 1 pied et demi de haut sur 1 pied de large. A gauche, la Madeleine, agenouillée et vue de profil, tend ses deux bras vers le Christ avec une adorable expression d'amour. Ses longs cheveux d'or tombent sur un manteau rouge vif, sans ombres. Le Christ, debout et enveloppé d'une grande draperie rose, parsemée de dessins d'or, se retourne vers elle. Il y a une tentative de paysage dans le fond, un roc gris, surmonté de trois arbres; mais le ciel est toujours d'or gaufré.

Du XIVe siècle, il y a encore :

Spinello Aretino : partie de la célèbre fresque représentant la Chute des Anges rebelles, à l'église de Santa-Maria-degli-Angeli, d'Arezzo. Ce large fragment (appartenant à M. A. H. Layard) est le Saint Michel, de grandeur naturelle, avec dix anges combattant, un peu plus petits. Le bas des figures manque. Vasari mentionne cette fresque, qui a été gravée par Lasinio, dans ses *Spécimens des anciens peintres florentins*, et par G. Scharf dans le livre de Kugler sur la peinture italienne. La tradition rapporte que Spinello mourut par suite d'un rêve où le diable lui avait demandé pourquoi il l'avait peint si laid sur ce mur de Santa-Maria. Le

Digitized by Google

diable était plus difficile en ce temps-là qu'à présent. Il y a aussi de Spinello, à l'Exhibition, un petit tabernacle (à M. G. E. H. Vernon) avec plusieurs figures, dont une, dit-on, serait le portrait de Cimabue.

Taddeo di Bartolo : un diptyque et une Madone à l'Enfant, avec quatre anges (tous deux au révérend J. F. Russell).

Bartolo di Fredi : une Adoration des rois, très-riche de couleur, avec des chevaux et des chameaux (au même propriétaire).

Don Silvestro Camaldolese, qui peignait encore ses miniatures au commencement du xve siècle : deux précieuses feuilles, miniatures sur parchemin, détachées d'un des grands et célèbres missels décrits par Vasari dans la Vie de Laurent de Médicis; l'une est une lettre ornée, la lettre O, d'un diamètre d'environ 10 pouces, avec six figures dans l'intérieur; l'autre, de plus de 1 pied de haut, représente la Mort de la Vierge entourée d'une trentaine de figures; têtes fines et charmantes comme chez Memling. En haut, la Vierge glorieuse apparaît dans un disque porté par huit anges. Ces deux feuilles, appartenant l'une à la Liverpool Institution, l'autre à M. J. F. Russell, proviennent de la collection de M. Ottley, qui avait payé 100 livres sterling la Mort de la Vierge.

Ces maîtres et quelques autres nous conduisent à Giovanni da Fiesole et à Masaccio, qui ouvrent presqu'en même temps le xve siècle, dans des voies si différentes : l'un, tout angélique (*angelico*), père immaculé de l'école ombrienne; l'autre, peu épris de la beauté mystique, et tourné, au contraire, vers l'étude

Digitized by Google

de la nature; l'un, le conservateur des traditions; l'autre, l'initiateur de tous les progrès plastiques, le savant et audacieux précurseur des grands maîtres du XVIe siècle.

Nous avons à l'Exhibition de Manchester quatre Angelico et trois Masaccio! Le musée de Paris n'a qu'un Angelico et point de Masaccio. Il n'a qu'un seul Giotto, point d'Orcagna, et peu ou rien de la plupart des maîtres que nous venons de noter rapidement.

Fra Angelico, 1387-1455 :

Une Tête de Christ, de grandeur naturelle, d'un sentiment et d'une beauté que Raphaël n'a point surpassés. C'est un morceau de fresque d'un calvaire. Appartenant au révérend docteur Gillies.

L'Ensevelissement de la Vierge, provenant de la collection Ottley et appartenant aujourd'hui à M. Fuller Maitland. Hauteur 7 pouces, largeur environ 2 pieds. Il y a dix-sept figures autour du tombeau, et, en haut dans une gloire, le Christ reçoit la Vierge au milieu de six anges. Toutes ces figurines sont uniformément en bleu. Exposé à l'Institution britannique[1] (*British Institution*) en 1852. Gravé plusieurs fois, notamment dans d'Agincourt, pl. CXIV, comme étant un Giotto; mais le docteur Waagen et autres l'ont restitué à Angelico.

La Vierge et l'Enfant, entourés d'anges, saint Dominique et sainte Catherine à genoux en avant. Tout petit : 4 pouces de large sur 8; très-fin et très-charmant.

1. Cette Institution, fondée depuis longtemps, a pour objet d'exposer périodiquement des chefs-d'œuvre prêtés par les collections particulières. Son siége est à Londres, dans Pall Mall. On paye 1 schelling d'entrée.

Digitized by Google

Le Jugement dernier, tableau capital et célèbre, provenant de la galerie Fesch, et appartenant, ainsi que le précédent, à lord Ward.

La composition est divisée en trois compartiments. Sur le panneau central, plus large que les deux autres, le Christ, en un disque entouré d'une foule de saints et de saintes, préside. Au-dessous de lui, sur un escalier fantastique, se fait la séparation de la pauvre humanité, scindée en deux; les anges accueillent, embrassent, élèvent les élus, pendant que les démons chassent les autres et les précipitent dans des abîmes. Cette double scène se continue et se développe sur les compartiments latéraux : d'un côté, l'ascension des bienheureux, conduits par les anges et montant jusque dans le ciel d'or; de l'autre côté, l'enfer, avec ses cercles superposés, *gulosi*, *iracundi*, *invidi*, etc., et, tout au fond, *avari* et *libidinosi;* ces étiquettes, empruntées au Dante, sont écrites en lettres près des divers groupes. Au milieu des flammes est assis un terrible diable gris, qui tient des serpents, et qui, par trois gueules, avale des personnages tout crus.

Le doux Angelico n'est pas si à l'aise dans cet enfer que dans le panneau paradisiaque, où ses anges sont adorables. Personne n'a mieux peint les anges que lui : c'est à faire croire qu'il y en a. Il y en avait peut-être autrefois; mais ils se seront envolés. Dessin d'une suprême élégance, expression chaste et passionnée en même temps, couleur très-vigoureuse, tout cela est prodigué dans le bon coin, à la droite du Christ, et par conséquent à la gauche du spectateur.

Digitized by Google

Le maître lui-même a fait cinq répétitions de ce sujet, qui a été lithographié par L. Grüner (le Paradis seulement) et gravé au trait par G. Scharf pour la *Vie de Fiesole*, publiée par la Société d'Arundel. Rosini, dans sa *Storia dell' Arte*, en a donné la partie supérieure.

Avec Masaccio l'individualité artiste commence véritablement. Comme il sort des types consacrés et jusque-là immobiles, ses œuvres sont plus formellement reconnaissables à leur caractère propre. Ses trois tableaux de l'Exhibition sont très-intéressants pour les peintres.

Son propre portrait d'abord (à lord Northwick), un peu plus petit que nature, en buste, de face; longs cheveux bruns, toque rouge, casaque d'un gris fauve, dans les tons de Velasquez; fond sombre, uni. Le modelé du visage est ferme comme s'il était de bronze; demi-teintes et ombres très-sobres et très-justes; l'œil est bien ouvert, la narine ample et vibrante; une vaillante tête, solidement charpentée. Comment est-il mort si jeune? à quarante ans! Mais il a fait assez, Dieu merci! On sent déjà dans cette peinture je ne sais quoi du Giorgione.

Les deux autres Masaccio (appartenant à M. W. Drury Lowe) sont encore des portraits : un jeune homme, en buste, de grandeur naturelle, tourné à droite de trois quarts, longs cheveux bruns, toque et tunique rouges; fond de paysage;—une jeune femme, de profil à gauche, et d'une beauté sévère : front bombé, nez droit et fin, cheveux blond cendré et crêpés; collier au-dessus d'une guimpe blanche. Cette tête de camée se dessine

Digitized by Google

moitié sur un fond d'architecture à colonnettes, moitié sur le ciel. Avec Masaccio, plus de fond d'or! la nature. Le dessin en est pur et correct, énergique et expressif comme dans les portraits de Léonard. Un chef-d'œuvre. On dit que ces personnages sont de la famille du marquis Gherardi, qui a encore dans ses archives les reçus de Masaccio.

Un tableau, non catalogué, représentant un Saint tenant une palme et un livre, figure à mi-corps et de face, porte aussi sur sa bordure le nom de Masaccio. Ça se peut, mais il n'a pas le cachet des autres[1].

Le successeur de Masaccio dans la décoration de la chapelle del Carmine à Florence, fra Filippo Lippi, a là aussi cinq[2] peintures extrêmement notables : deux petites predella (à la Liverpool Institution); — une autre predella, de la collection Ottley, Saint Pierre et saint Jean guérissant un estropié (à M. Fuller Maitland); fond d'architecture grecque, de toutes couleurs très-éclatantes, depuis le rouge jusqu'au vert; — Jupiter et Calisto (à sir John P. Boileau), composition très-riche, avec divers groupes, des arbres, des montagnes; — et une grande et magnifique Madone, importée de Florence en 1838, et appartenant à M. John W. Brett : sur un trône décoré d'arabesques et de statuettes, la Vierge et l'Enfant adorés par des saints et des anges, d'une tournure superbe. Figures d'environ 4 pieds de haut. Dans les mouvements et les physiono-

1. Le nouveau tirage du catalogue provisoire l'enregistre comme Saint Laurent, par Masaccio, et appartenant à la Liverpool Institution.

2. Le nouveau tirage du catalogue provisoire en ajoute une sixième : la Nativité, à M. G. Cornwall Legh.

Digitized by Google

mies, dans les yeux surtout, comme aussi dans les draperies, ornements et accessoires, il y a un mélange du génie mauresque avec le génie florentin; et, en effet, Lippi, ayant été fait prisonnier par les Maures, avait passé au milieu d'eux quelques années de sa jeunesse.

Son élève, Sandro Botticelli, continua la grandeur et l'étrangeté de ce style. Quatre Botticelli de premier ordre : une Vierge, presque de grandeur naturelle, en robe rose et manteau bleu, agenouillée de profil, adore l'Enfant Jésus couché parmi des rosiers; à droite, des rochers; fond de ciel bleu. Cette Madone, aujourd'hui sur toile, doit avoir été enlevée de dessus un panneau; elle appartient à lord Northwick; — l'Histoire d'Ulysse et des Sirènes (à la Liverpool Institution), peinture curieuse, mais un peu détériorée, qui semble, dit le catalogue, avoir fait partie d'un de ces grands coffres italiens qu'on donnait en présent pour renfermer les toilettes de noces; — une petite Madone avec l'Enfant et saint Jean (à M. W. Fuller Maitland, ainsi que le tableau qui suit); — une Adoration des bergers, d'une composition prodigieusement fantastique. Les anges introduisent cinq pasteurs dans l'étable à toit de chaume, sur lequel trois anges sont agenouillés. Derrière l'étable, beau paysage avec des arbres; mais dans le haut du ciel commence une autre région d'or et de lumière, où papillonnent douze anges, superposés en deux rangées, quoique formant une ronde, les bras entrelacés; ils portent des palmes et des couronnes célestes qui pendent à des fils, comme des hameçons au bout d'une ligne; hameçons à prendre des

Digitized by Google

saints et des martyrs. En avant de l'étable, sur un terrain très-ferme qui continue le paysage, les anges embrassent les hommes; il n'y a point de femmes; mais peut-être les anges sont-ils du sexe féminin. Ces couples qui s'embrassent symbolisent la réconciliation de la terre et du ciel. Toutes les figures sont grandement mouvementées, d'un jet très-fin et d'une extrême originalité. Couleur vigoureuse et brillante. Une longue inscription en grec donne la date de 1500. Le groupe principal est gravé dans l'ouvrage d'Ottley sur l'ancienne école florentine.

Cosimo Roselli appartient à cette pléiade des énergiques Florentins de la fin du xve siècle. Un grand tableau d'autel (*altar-piece*), provenant de la célèbre collection Solly et appartenant à M. Fuller Maitland, est intitulé le Sacrifice de la messe. Le Christ, en longue robe noire, ornée de pierreries, met tout simplement les pieds dans le saint ciboire, sur lequel il apparaît, les bras étendus, dans la pose de crucifié. A gauche, saint Jean et saint Dominique; à droite, saint Pierre et saint Jérôme sont agenouillés. Cette fantasmagorie est une idée digne de l'alchimiste passionné qui dépensait à la recherche du *grand œuvre* tout ce que lui rapportait son art.

Un autre Roselli, de 5 pieds carrés, avec figures de grandeur naturelle, est d'un caractère très-féroce. Il représente la Madone entre des anges, et de chaque côté deux saints dans des niches. Daté du 28 novembre 1443, et appartenant au révérend W. Davenport Bromley.

Mais, si curieux que soient les maîtres primitifs, il

Digitized by Google

faut parcourir brusquement ces pages d'introduction à la Renaissance, et tourner le feuillet. Pérugin, Léonard, Fra Bartolommeo, Michel-Ange, Raphaël, Andrea del Sarto, ne sont pas loin, dans cette série des écoles ombrienne et florentine.

Un petit portrait de jeune homme, en buste, d'un beau caractère, par Pietro della Francesca; — deux Nicollò Alunno, dont un au prince Albert; — un Pesellino, avec une architecture très-compliquée et des figures innombrables; — un Pollajuolo, figure de 3 pieds de haut, d'une anatomie savante et d'une franche tournure; — trois Sano di Pietro, dont un au prince Albert : Madone à chairs verdâtres, Bambino avec une tunique de plein or, éraillé exprès comme par des coups d'épingle; — une Madone superbe, de Peselli Pesello (à lord Ward), figures presque de grandeur naturelle, à mi-corps; l'Enfant tout nu; excellent paysage; — et bien d'autres, nous amènent au fameux Andrea del Verocchio, dont le Louvre ne possède pas de peintures.

On en voit une à Manchester, une seule, le maître est très-rare, et elle vient de la galerie du marquis de Westminster. C'est une Sainte Famille, de forme ronde; diamètre 2 pieds et demi environ. Les figures sont de grandeur mi-naturelle. La Vierge est de face, en manteau bleu; à gauche, un ange présente à Jésus saint Jean agenouillé; à droite, un autre ange agenouillé porte des fleurs. C'est très-beau, très-fort, très-savant, et bien précieux.

Le marquis de Westminster a aussi envoyé une Sainte Famille, ovale, d'un des élèves du Verocchio,

Digitized by Google

de Lorenzo di Credi; et lord Overstone un Couronnement de la Vierge, par le même Lorenzo; peinture de 3 pieds de haut sur 1 pied 5 pouces, et qui provient de la collection Rogers.

Nous tenons à présent Pérugin et Léonard, qui ont étudié avec Lorenzo di Credi chez le Verocchio.

Digitized by Google

II

Perugino, Léonard, Michel-Ange, Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto, fra Bartolommeo, Francia, etc.

Pérugin apparaît à l'Exhibition de Manchester avec tout son charme. M. Alexander Barker y a envoyé cinq petites peintures de predella, qui ont déjà été exposées à la British Institution, en 1852. Toutes ont la même dimension, environ 15 pouces de large sur 8, et représentent des épisodes de la vie du Christ : La Naissance, le Baptême, le Christ et la Samaritaine, dont l'université d'Oxford possède un dessin original à la plume, gravé par Fisher, et provenant des collections Ottley, Robert Udney et sir Thomas Lawrence; la Résurrection, avec les mêmes figures que dans la célèbre peinture de la galerie du Vatican; et le Christ dans le jardin (*noli me tangere*).

Tous ces sujets sont composés dans une symétrie parfaite : deux figures principales, hautes de 6 pouces, et de chaque côté, au second plan, deux figurines. Les unes et les autres sont dessinées avec une grâce, une finesse, un sentiment exquis; le fond est un paysage très-simple, très-tranquille, d'un ton lumi-

Digitized by Google

neux et d'une perspective déjà savante. Tout Raphaël est là dedans, du moins sa première manière, qui n'est pas la plus mauvaise, et je ne crois pas qu'il ait jamais rien fait de plus élégant et de plus tendre dans ce style-là.

On a beaucoup trop l'habitude de considérer les hommes de génie comme des météores détachés du système progressif de la vie. Il n'y a point de grand artiste qui soit son propre et unique créateur. On est toujours le fils de quelqu'un. Perugino a été la mère de Raphaël; c'est dans son sein que Raphaël s'est formé et qu'il a pris ses délicieuses qualités féminines. Je dirais volontiers aussi que Raphaël a eu plusieurs pères : Léonard et Michel-Ange entre autres. Angelico est son aïeul par les femmes; Masaccio par les mâles. Le Francia et Bartolommeo ne sont que les oncles de ce divin jeune homme, qui devait à son tour laisser une postérité si nombreuse.

Cette predella du Pérugin, en ses cinq petits cadres, peut compter comme un chef-d'œuvre. Ni l'Italie ni aucun musée de l'Europe n'ont rien de plus fin du maître.

Un autre Pérugin, capital comme dimension et qualité, est une Madone entre saint Jérôme et saint Pierre. Assise de face sur un trône, elle tient l'Enfant. Elle a une robe rose, et sur les genoux une magnifique draperie bleu foncé. Les saints sont debout, presque de grandeur naturelle. Ce tableau, haut de 4 pieds et demi sur 4 de large, appartient à lord Northwick, et vient de la galerie du duc de Lucques. C'est pour l'église Saint-Jérôme de cette ville qu'il a été peint. Il en existe une gravure.

Digitized by Google

Une Vierge et un Saint Jean, petites figures à mi-corps dans des médaillons de 6 pouces de diamètre, appartiennent à lord Ward. Un huitième Pérugin, provenant de la collection Rogers, représente le Christ et quatre saints, à mi-corps, sur fond d'or. Appartenant à M. Francis Edwards.

De Léonard, le catalogue provisoire [1] enregistre neuf ouvrages, dont une « Mona Lisa, ou la belle Ferronnière. » La Ferronnière et la Joconde, c'est deux. Je n'ai pas pu découvrir ce phénomène, qui est pourtant certifié par M. Waagen, t. II, p. 243, suivant le catalogue. Mais il y a une autre Mona Lisa tout court, qui appartenait autrefois au poëte Woodsworth, de qui la tient le propriétaire actuel, M. R. Twining. On l'a placée dans un angle des plus obscurs, à 15 pieds en l'air. Ce n'est pas une présomption de beauté et d'authenticité. La véritable et incomparable Joconde (Mona Lisa) du Louvre a été copiée plusieurs fois dans l'école du maître. Si la Joconde de Manchester était une répétition (*replica*) et non une copie, elle oserait se montrer de près.

On a mis aussi tout en haut un grand Saint Jérôme dans le désert, tableau de 5 pieds sur 3 à 4, très-noir, avec un paysage très-compliqué, et qui serait daté 1465, selon le catalogue. Le Vinci est né en 1452. Passons, puisque nous ne pouvons pas voir par la peinture si la date est une faute typographique [2].

1. Le dernier tirage du catalogue a un peu réduit ce nombre; pas assez. La Mona Lisa confondue avec la Joconde a disparu.

2. Le dernier tirage reproduit cette date, en ajoutant qu'elle est discutable (*questionable*). On a songé sans doute à ce rapprochement de dates : 1465 et 1452.

Digitized by Google

Portrait de jeune homme, supposé être Antonio Beltraffio, qui fut élève de Léonard; en buste, presque de face; mi-nature; longs cheveux blonds; pourpoint rouge à revers noirs. Ce portrait, qui n'est pas de Léonard, et que M. Waagen, dans la *Revue universelle des Arts*[1], attribue à Beltraffio lui-même dont il porte le nom, appartient au comte d'Elgin.

Une Madone, à M. J. W. Brett : la Vierge en buste, mi-nature, tient l'Enfant. C'est beau, mais c'est de Luini ou de quelque autre élève de Léonard.

Impossible de trouver une Madone avec l'Enfant et saint Jean, cataloguée comme appartenant à lady Dunmore. Un Léonard, cela se voit pourtant. Il faut qu'il n'y soit pas, ou qu'il n'en soit pas. Nous avons bien du malheur avec ce grand homme.

Voici pourtant un petit chef-d'œuvre, le seul Vinci authentique : Tête de Vierge, étude pour la Vierge aux Rochers, du Louvre. Ah c'est le maître, avec tout son sentiment, dans cette espèce de grisaille, dont le fond n'est pas même frotté. Panneau de 7 à 8 pouces carrés, tout au plus. Appartenant à M. R. S. Holford.

Il y a aussi un grand dessin de Léonard, Madone avec l'Enfant, appartenant au collége de Christ Church, d'Oxford; mi-nature; au crayon noir, estompé; superbe morceau, aussi intéressant qu'une peinture. Mais qui pourra le voir? Il est par terre, entassé avec d'autres cadres, derrière des bancs, dans la petite galerie dé-

1. M. Waagen a rendu compte de l'Exhibition de Manchester dans le *Kunstblatt* et dans la *Revue universelle des Arts*. Nous citerons quelquefois ces articles de journal, comme nous citons les livres de l'habile directeur du musée de Berlin.

Digitized by Google

serte, appelée *Clock Gallery*, au-dessus de la porte d'entrée, où est l'horloge. C'est par là sans doute aussi qu'est caché un portrait de Lodovico Sforza, autre dessin original du Vinci, et qui appartient au même collége.

On attribue à Bernardino Luini, élève de Léonard, quatre tableaux : deux Sainte Famille, l'une à M. Abraham Darby, l'autre à M. Cornwall Legh; — un Mariage de sainte Catherine — et une Sainte Catherine entre deux anges (appartenant à M. P. H. Howard).

Le Mariage mystique de sainte Catherine est d'assez petite dimension; la Vierge, à mi-corps, tient debout sur un parapet l'Enfant Jésus, à qui la sainte présente sa main délicate.

Dans la Sainte Catherine entre deux anges, les figures, presque de grandeur naturelle, sont aussi à mi-corps. La sainte, vue de face, feuillette de ses deux mains un livre. Elle a de longs cheveux crêpés, une couronne de fleurs blanches et une auréole. C'est absolument le type des têtes du Vinci, au point que cette femme ressemble à Jésus disputant avec les docteurs, de la National Gallery de Londres (Léonard de Vinci, n° 18).

M. Waagen, dans la *Revue universelle des Arts*, attribue cette belle peinture à Beltraffio, dont l'Exhibition montre un autre chef-d'œuvre : une Madone, d'un dessin très-élégant, et tout encadrée d'étoffes d'or, sur fond d'or. C'est, dit M. Waagen, la meilleure œuvre du maître après la Vierge de la famille Casio, du Louvre (n° 71).

Trois Andrea Solario, une Madone, à M. R. S. Holford, une Fille d'Hérodias, à M. G. A. Hoskins et l'Ecce

Digitized by Google

Homo, appartenant autrefois, suivant le catalogue, au duc de Liancourt, et mentionné par Félibien comme le chef-d'œuvre du maître.

Parmi les élèves de Pérugin, on remarque le Pinturicchio : petite Vierge à mi-corps, avec le Bambino debout; fond de paysage. Ce tableau, d'un style très-caractérisé et assez étrange, appartient au prince Albert. Il doit être du commencement de l'artiste, qui suivit plus tard le style de son condisciple Raphaël.

Il va sans dire que nous réservons pour un chapitre spécial Raphaël, dont le catalogue enregistre trente ouvrages.

Mais voici Michel-Ange. Combien connaît-on de tableaux de Michel-Ange? Deux, à ce que je pense, outre ses fresques, et ils sont à Florence. L'Angleterre prétend toutefois en posséder plusieurs, et il y en a deux à Manchester : le Christ et la Samaritaine, grisaille, appartenant à la Liverpool royal Institution, et une Sainte Famille, appartenant à M. H. Labouchere.

Il est bien inexplicable qu'une de ces raretés, la grisaille, ait été reléguée dans un angle obscur, très-haut, et hors de portée d'un examen sérieux. Un Michel-Ange devrait être sur un chevalet à part et dans la plus vive lumière. Comment M. George Scharf junior, qui, en général, a très-intelligemment classé la collection des anciens maîtres, a-t-il laissé égarer dans l'ombre une telle merveille?

Le catalogue, si incomplet qu'il soit, donne pourtant les titres de cette peinture : elle était autrefois à Capo di Monte, dans la collection du roi de Naples; elle fut importée en Angleterre par Ottley, et figure

Digitized by Google

(n° 34) sur le catalogue de sa vente ; en 1811, elle a été gravée dans Landon, vol. I, pl. XLII, et authentiquée par M. Waagen, vol. III, p. 237. Elle paraît très-belle et d'une grande tournure, à la distance où on l'aperçoit. Les figures ont environ 18 pouces de haut. Le fond est un léger frottis de paysage, d'une teinte dorée et lumineuse.

L'autre tableau attribué à Michel-Ange est le premier qui m'ait « sauté aux yeux » et qui m'ait arrêté lorsqu'il fut permis, le jour de l'inauguration, de traverser rapidement les salles, à la suite du prince Albert. On n'avait pas encore de catalogue, et, à mon idée, cette superbe Madone devait tenir en effet de très-près au Buonarroti ; il me semblait qu'il devait en avoir inspiré le dessin, et que la peinture pouvait être d'un des Ghirlandajo.

Or précisément le catalogue, tout en attribuant à Michel-Ange cette Madone qu'il appelle une Sainte Famille, ajoute : « achetée comme une œuvre de Ghirlandajo (Domenico?), mais considérée maintenant comme une production de son illustre élève.—Waagen, vol. II, p. 417. » Il faut croire que c'est M. Waagen qui a pris sur lui cette rectification un peu hasardeuse[1]. Des analogies de style et même d'exécution ne suffisent pas à garantir qu'une peinture soit de tel maître. Peut-être le grand catalogue explicatif, qu'on attend toujours, fournira-t-il quelques documents, quelques

1. M. Waagen raconte, en effet, dans la *Revue universelle des Arts*, que c'est lui qui, le premier, restitua cette Madone à Michel-Ange, et que son opinion a été confirmée par de savants connaisseurs.

Digitized by Google

traditions qui éclairciront l'origine de ce chef-d'œuvre, laissé inachevé par une des mains les plus vaillantes de l'école florentine.

Les figures sont de grandeur mi-naturelle et en pied. La Vierge est assise, de face, tenant de la main droite un livre que Jésus, debout devant elle et de profil, montre au petit saint Jean. Sa robe, d'un rose camélia, laisse voir un des seins entièrement nu et modelé comme dans le marbre; un manteau, gris de fer à reflets d'argent, est accroché sur l'épaule et descend jusqu'à terre en formant de magnifiques plis. Derrière saint Jean, à droite, deux anges debout, l'un de profil, l'autre de face, bras et jambes nus, draperies du même ton que la robe de la Vierge. A gauche est une légère indication de deux autres anges debout. Les chairs, têtes, bras et jambes de ces deux figures sont seulement préparés par un frottis verdâtre, les plis des draperies griffonnés par quelques traits avec une pointe sur le fond, qui est une sorte de mastic blanc mat. Le haut des cheveux de la Vierge est aussi laissé en ébauche sur le fond blanc.

Je ne connais pas de peinture d'un plus haut caractère ni d'une exécution plus ferme. On dirait un de ces groupes polychromes que les Grecs du bon temps exécutaient avec des métaux et des pierreries. Les formes sont accusées avec une volonté savante jusqu'à l'infaillibilité. C'est sans doute cet accent de la forme, qui a déterminé le docteur Waagen, ou tout autre, à restituer ce chef-d'œuvre au Buonarroti. Mais cependant la tranquillité de la pose n'est point du tout michelangesque. Il faut bien avouer que Michel-Ange

Digitized by Google

est toujours un peu tourmenté. Ses figures se remuent trop, et jusque dans les muscles, quand ce n'est pas par hasard dans l'attitude générale. Il n'est guère antique dans la combinaison de ses lignes, qui souvent se heurtent et se brisent. Le Pensieroso lui-même, du tombeau de Jules II, quoique dans l'attitude de la méditation, a des tortillements dans l'épaule et dans les jambes.

Au contraire, la Madone de Manchester est sobre et simple; elle a tout le grandiose du style de Michel-Ange, sans en avoir les exagérations. Une seule partie est assez maladroitement exécutée : les cheveux des enfants et des anges sont lourds et plaqués en boucles compactes. Mais peut-être y a-t-il des repeints à cet endroit, car les cheveux de la Vierge n'offrent pas la même imperfection.

Eh bien! de qui est donc cette Madone, si elle n'est pas de Michel-Ange? Serait-elle de Domenico Ghirlandajo, ainsi qu'on l'a cru longtemps? Peut-être. Mais alors, et c'est probable, ce Domenico, qui mourut vers la fin du xve siècle, aurait été non-seulement le maître, mais l'initiateur de Michel-Ange, ainsi que nous le remarquions tout à l'heure de Pérugin pour Raphaël; car toute la force de Michel-Ange est dans cette Madone, comme toute la grâce de Raphaël est dans Pérugin.

Les élèves, les imitateurs, les concurrents de Michel-Ange sont nombreux à l'Exhibition de Manchester. Nous en citerons quelques-uns.

Rodolfo Ghirlandajo, fils de Domenico. On lui attribue un portrait de Copernic tenant dans la main droite un planisphère et dans la main gauche un papier.

Digitized by Google

Grandeur naturelle, à mi-corps. Peinture assez lourde et sans caractère. Pour justifier l'attribution, le catalogue dit que Copernic était à Rome en 1500. Ce n'est pas une raison. Rodolfo n'avait alors que dix-huit ans.

Baccio Bandinelli. Un portrait de vieillard. On n'y retrouve pas la fougue de ce maître demi-fou.

Sebastiano del Piombo. Un triptyque et un portrait, assez contestables; mais une Sainte Famille très belle, avec saint Jean-Baptiste. La Vierge, vue jusqu'aux genoux, presque de grandeur naturelle, appuie sa main sur l'épaule du donateur. Peinture un peu noire, mais de grand style; appartenant à M. Thomas Baring. Ce n'est pas là toutefois qu'il faut voir Sebastiano; c'est à la Galerie nationale de Londres, dans sa célèbre Résurrection de Lazare, pour laquelle Michel-Ange fit plusieurs dessins.

Marcello Venusti. Le Sommeil de Jésus, d'après Michel-Ange; gravé par Charles Pye; — et la Flagellation du Christ, copie de la fresque de Sebastiano del Piombo, peinte à Rome d'après le dessin de Michel-Ange, et gravée dans Landon, vol. II, pl. VI.

Daniel de Volterre. La Mise au tombeau, provenant de la galerie de Florence; importée en Angleterre par M. Solly, et appartenant à M. W. Angerstein. C'est grand et superbe. Michel-Ange doit en avoir donné le dessin.

Vasari. La Mort de Cléopâtre. Peinture savante, mais lourde.

Pontormo. Un chef-d'œuvre, appartenant à la reine. C'est un des meilleurs tableaux de Hampton Court.

Digitized by Google

Vénus et l'Amour. Grande femme nue, couchée en cercle sur une draperie bleue; sa jambe droite est repliée; de son bras droit avancé elle montre une sorte de piédestal sur lequel est une coupe pleine de fleurs, et auquel est appendu l'arc de Cupidon, avec deux masques, dont un masque de satyre. L'Amour ailé et tenant ses flèches se penche sur Vénus et l'embrasse. Son pied gauche pose sur une éminence que la géographie mythologique appelle le mont de Vénus. Tout est permis à cet enfant terrible de la déesse. Oh! la belle déesse! oh! le magnifique torse! le bel élan des longues jambes et des bras irrésistibles! Fond de paysage très-simple et ciel extrêmement fantasque, qui fait valoir la figure. Cela rappelle la superbe femme qui représente la Nuit au tombeau de Jules II.

Et en effet c'est Michel-Ange qui donna au Pontormo le carton de cette Vénus, pour les peintures décoratives du palais de son ami Bartolommeo Bettini. Vasari en parle dans la Vie du Pontormo et dans celle de Michel-Ange. Le grand-duc de Florence acquit la première peinture qu'en fit le Pontormo et la conserva à Florence. Achetée par l'Angleterre, elle fut exposée en 1834 à Essex House, à Londres. On allait la mettre en loterie et les billets étaient déjà distribués, quand la reine Caroline en donna 1000 liv. st. Gravée dans Landon, vol. II, pl. XVII.

Du Bronzino, qui fut élève de Pontormo et sectateur de Michel-Ange, il y a deux portraits de Cosme Ier, grand-duc de Toscane : l'un, au prince Albert; l'autre, vigoureux, mais un peu grossier, à M. Holford. — Waagen, vol. II, p. 195.

Digitized by Google

Une série de chefs-d'œuvre maintenant. Andrea del Sarto, huit tableaux :

Deux Sainte Famille, l'une, avec saint Jean-Baptiste et sainte Élisabeth, provenant de la collection de Charles Ier[1], et appartenant à M. Warren Vernon; l'autre, appartenant à sir Humphrey de Trafford. Toutes deux paraissent admirables, mais malheureusement on les voit à peine, à la hauteur où elles sont.

Un portrait de femme en robe rouge, appartenant au comte Cowper, et vanté par MM. Passavant et Waagen.

Le portrait d'André, par lui-même, en buste, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à gauche. Douce tête de dix-huit ans, qui ressemble un peu au portrait de Jeune homme (n° 385 du Louvre) par Raphaël. André a les yeux bleus; les cheveux longs, tombant droit. Il porte une toque noire et un pourpoint noir, taillé carrément à la poitrine. On aperçoit un bout de main droite, tenant un papier, « une lettre qu'il vient d'écrire, » dit le catalogue. Toute la gauche du visage est en lumière. Le fond sombre, uni, s'éclaire un peu à droite. C'est une merveille de modelé et de tendre expression, qui rappelle beaucoup la Joconde et qui se tiendrait très-honorablement à côté du chef-d'œuvre de Léonard. Toile ovale, de 2 pieds sur 16 pouces environ. Appartenant au comte Cowper.

A lui encore appartiennent trois délicieux André del Sarte qui doivent avoir fait partie d'une predella.

1. Il y avait dans la collection de Charles Ier deux Sainte Famille d'Andrea del Sarto, l'une qui fut payée 230 £, et qui est aujourd'hui à Madrid, l'autre — est-ce celle-ci? — qui fut payée 174 £.

Digitized by Google

L'un, de 5 pieds de long sur 10 pouces de haut, représente Joseph reconnu par ses frères. Joseph est assis à gauche, de profil, sur une sorte de trône, et il parle; groupes d'hommes qui se prosternent devant lui. A droite, dans une espèce de cirque au milieu duquel est une statue, des hommes chargent des sacs. Environ trente figures plus ou moins grandes.

Les deux autres, qui se font pendant et n'ont qu'environ 1 pied et demi de haut sur 15 pouces, ne sont pas catalogués[1]. Je ne saurais dire quels sont ces sujets de la Bible; on en trouverait certainement l'indication dans l'œuvre gravé d'André. L'un représente une foule au bas d'un édifice, précédé d'un escalier où montent des hommes et des cavaliers. L'autre, un édifice avec un escalier sur les degrés duquel deux soldats entraînent deux hommes; tout en haut, deux soldats terrassent un homme qui se débat; en avant à droite, troisième groupe de soldats tourmentant un martyr. A gauche, groupe principal de deux personnages à turban et d'une femme, qui boivent dans des coupes, près d'une colonne surmontée d'une statue. Tout cela se rapporte sans doute à la persécution des premiers chrétiens. Le dessin des figures, un peu allongées, est d'une suprême élégance; la couleur harmonieuse est très-riche. Première qualité du maître, en ce genre-là.

Ce n'est pas tout : l'André del Sarte de lord Hertford, Sainte Famille, provenant de la galerie Aldobrandini, est encore un des beaux qui existent. Peut-être est-il

1. Le second tirage du catalogue enregistre ces deux tableaux sous le titre : Sujet de la légende (*a legendary subject*). Nous ne sommes pas plus avancés.

Digitized by Google

connu à Paris, qui a d'ailleurs aussi son chef-d'œuvre d'André, la Charité, et deux grandes Sainte Famille (nos 437, 438 et 439 du Louvre).

La Sainte Famille appartenant au marquis de Hertford est peinte sur bois. Les figures sont à peu près de grandeur naturelle. La Vierge, assise par terre, un bout de pied mignon passant sous son jupon bleu, tient de la main gauche l'Enfant nu et vu de profil; il a déjà quatre ou cinq ans. Près de lui, le petit Jean-Baptiste; au-dessus, une autre figure à draperie verte et trois figures dans l'ombre. La moitié gauche du fond est occupée par un pan de rocher clair; la moitié droite, par un paysage, avec un moine dans le lointain. Dans le ciel, un petit ange apparaît, jouant du violon. Sentiment, charme, style, couleur, conservation, tout est parfait.

Encore un autre grand maître : fra Bartolommeo. quatre tableaux.

Une Madone avec l'Enfant, entourés de saints; provenant de la collection Solly et appartenant à M. George A. Hoskins. 5 pieds 9 pouces sur 4 pieds 9 pouces.

Un Mariage de sainte Catherine, figurines en pied.

Une Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste. La Vierge, presque de grandeur naturelle, est assise de face, en corsage rouge et jupon bleu. Elle tient sur son giron le Bambino tout nu, qui reçoit du petit Jean-Baptiste la croix symbolique. A gauche, Joseph est assis sous un palmier; entre sa tête et celle de la Vierge, qui se dessine sur une ruine d'architecture, on aperçoit un paysage avec une ville, et sur la droite un chemin avec l'épisode de la Fuite en Égypte, représen-

Digitized by Google

tée par des figurines. Ce tableau, gravé plusieurs fois, a été justement vanté par MM. Waagen et Passavant. Toujours à l'heureux comte Cowper, qui possède aussi, nous le verrons tout à l'heure, les deux plus belles Madones de Raphaël.

Le catalogue attribue encore à la collaboration de fra Bartolommeo et de Raphaël une grande Ascension de la Vierge, de 6 pieds carrés. Je ne sache pas que Raphaël et son ami le frate aient jamais peint de tableau ensemble, et M. Passavant n'en fait aucune mention dans son excellente Histoire du Sanzio. La Vierge est en l'air, dans une gloire, le pied sur une tête de chérubin, deux autres chérubins à ses côtés; en bas, près du tombeau rempli d'un buisson de fleurs, deux saints agenouillés et deux saints debout. Têtes, draperies, cela paraît excellent, mais par malheur c'est placé sous la frise. Provenant de la cathedrale de Pise, puis de la collection Solly, et appartenant aujourd'hui au comte de Warwick.

Dans l'ordre du catalogue, Francesco Francia ne vient qu'après les écoles florentine, romaine, vénitienne et autres, en tête de la dernière école célèbre, l'école bolonaise. Mais comme l'illustre orfévre de Bologne est de la pléiade qui a contribué à former Raphaël, et qu'il n'y avait point d'ailleurs d'école bolonaise distincte des autres à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, nous classerons ici le Francia parmi ses contemporains, avec lesquels il a tant d'analogies.

L'Exhibition de Manchester compte plus d'une demi-douzaine de Francia : un portrait d'homme, de la

Digitized by Google

collection Solly ; — une Madone avec l'Enfant, à M. Daniel Lee ; — une Sainte Famille, à lord Ward, mentionnée par M. Waagen ; — une Madone, à lord Northwick, attribuée par le même écrivain au Spagna, — et trois autres tableaux de premier ordre.

1° Le Baptême du Christ, signé FRANCIA AVRIFEX, de la galerie de Hampton Court. 5 pieds de haut sur 3 et demi de large. Le Christ, un peu plus petit que nature, debout, de face, nu, avec une ceinture bleue, les mains jointes, se tient, sans enfoncer, sur l'eau du Jourdain, qui reflète la colombe céleste planant dans une gloire radieuse au ciel. Jean-Baptiste, agenouillé, prend de l'eau dans une écuelle de bois. Derrière lui, deux anges. Au second plan, quatre petites figures de baptisés, dont l'un se rhabille. Très-beau fond de paysage. C'est aussi fort que Pérugin, ou que Raphaël dans sa première manière.

2° Autre Baptême, en petit : 1 pied et demi de large sur 10 pouces de haut. Les figures n'ont pas plus de 5 pouces de proportion. La composition est assez différente de celle du tableau précédent. Saint Jean verse de l'eau sur la tête du Christ qui est entré à mi-jambe dans le Jourdain. Les anges qui accompagnent saint Jean ont de grandes ailes et de grandes draperies. A droite, deux hommes à turban. Paysage riche et lumineux, où l'on voit deux cavaliers en miniature, entrant sous une porte en arc de triomphe. Ce petit bijou, provenant de la collection Coningham, appartenant à M. Labouchere et mentionné par M. Waagen, est placé tout près de la série des petits Pérugin et n'est pas moins admirable. C'est le même sentiment

Digitized by Google

tendre et distingué, la même élégance de dessin, le même éclat et la même harmonie de couleur.

3° Enfin, un Saint Roch, tableau de 7 pieds sur 4, et qui porte aussi sur une pancarte : FRANCIA AVRIFEX, avec une date 14..; je n'ai pas pu lire les deux derniers chiffres. Appartenant à sir W. R. Farquhar.

Il faut noter que Francia est un maître très-rare, outre qu'il est plein de grâce et de science. Le musée du Louvre ne possède point de tableau de lui, et c'est à tort, suivant nous, qu'on attribue à l'orfévre de Bologne, dans le nouveau catalogue (1855), le petit portrait de Jeune homme (n° 318), qu'on a successivement attribué à Raphaël, au Giorgione, à Sebastiano del Piombo. Ces deux derniers maîtres ne ressemblent guère au doux Francia, très-éloigné de la pratique vénitienne, quoique son coloris ait de la vigueur.

Pour connaître le Francia, il faut le voir dans ses exemplaires de Manchester, et aussi dans ses deux chefs-d'œuvre de la National Gallery de Londres, n°s 179 et 180, sans parler de ses nobles productions conservées en Italie.

Digitized by Google

III

Raphaël.

De Raphaël véritablement capital, il n'y en a point à Manchester. On peut même dire que l'Angleterre n'en possède aucun, sauf les célèbres cartons conservés à Hampton Court. La National Gallery n'a que deux petits morceaux de la première manière, plus une répétition du portrait de Jules II et un fragment du carton du Massacre des Innocents. Ah! s'il y avait eu des Raphaël en circulation, depuis que l'Angleterre s'est mise à accaparer les chefs-d'œuvre de toutes les écoles, elle les aurait *exportés* du continent, comme elle a fait pour les Velasquez et les Murillo, les Poussin et les Claude, les Rembrandt et les Hobbema, etc. Mais les Raphaël sont immobilisés dans les musées de l'Italie, dans les musées de Madrid, de Dresde, de Munich, de Vienne, de Berlin, de Paris. L'or ne suffit pas à les conquérir. Il n'y aurait désormais qu'un moyen de se procurer des Raphaël de grande importance : ce serait de les capturer par le *droit* de la guerre, comme fit, au commencement de ce siècle, un vaillant

Digitized by Google

peuple, que le droit des gens a forcé néanmoins à une restitution légitime. Capturer est aussi en Angleterre un mot très-*respectable*, comme le mot importer, et, sur le socle de la Pierre de Rosette, au British Museum, on peut lire : « *Captured* in Egypt by the british army, 1801. » Il manque seulement une note analogue sur les marbres du Parthénon, *captured* par lord Elgin.

Mais, sur les trente Raphaël exposés à Manchester, une douzaine sont extrêmement intéressants pour l'histoire du développement de ce rare génie; trois ou quatre sont d'une beauté ravissante, sans avoir une valeur considérable dans l'œuvre; quelques-uns sont contestables; plusieurs sont inadmissibles, malgré tous les certificats.

Le premier dans l'ordre chronologique est le grand Christ en croix, provenant de la galerie du cardinal Fesch, et appartenant à lord Ward. Aux pieds de la croix, la Vierge et saint Jean debout, la Madeleine et saint Jérôme agenouillés. Ces quatre figures, très-allongées, sont disposées dans une symétrie parfaite; comme types, elles sont absolument conformes au style du Pérugin, et elles rappellent, sans avoir la même beauté, celles du Pérugin (n° 288) de la National Gallery, tableau en trois panneaux, acquis du duc Melzi de Milan, et auquel, selon M. Passavant et autres critiques compétents, Raphaël aurait travaillé avant 1503. Dans le ciel voltigent de petits anges très-élégants. Sur le bois de la croix est écrit en grosses lettres : RAPHAEL, VRBINAS. P. Cette inscription ne semble pas très-*catholique*, soit qu'elle ait été retouchée par les restaurateurs, soit qu'elle ait été ajoutée. Mais il est constaté

Digitized by Google

que ce tableau a été peint en 1500 pour l'église des Dominicains de Citta di Castello. Raphaël n'avait pas encore dix-sept ans. On s'en aperçoit à la faiblesse de certaines parties, spécialement au dessin des extrémités. Mais il y a déjà beaucoup de sentiment et de tournure. Certifié par M. Waagen et gravé par L. Grüner, pl. VI, dans l'ouvrage de Passavant.

Si quelqu'un fait autorité sur Raphaël, c'est sans contredit M. Passavant, dont le livre, qui a obtenu un succès européen, va enfin être publié en français par la maison Renouard, édition toute nouvelle, perfectionnée par l'auteur, revue et annotée par le bibliophile Jacob. Ce travail, auquel M. Passavant a consacré dix années de sa vie, a le grand mérite de présenter la succession chronologique des œuvres de Raphaël dans ses trois périodes. C'est à M. Passavant surtout que nous nous en rapporterons pour cet examen des Raphaël de Manchester.

Après le Christ de 1500 viennent l'Assomption de la Vierge (1504), de fra Bartolommeo, à laquelle le jeune peintre d'Urbin est censé avoir collaboré, et trois petits tableaux de predella, exécutés vers 1505.

L'Agonie dans le jardin des Oliviers, appartenant à Miss Burdett Coutts. Petit panneau de 8 pouces sur 7. Le Christ, à genoux et de profil, est tourné à droite; il a de longs cheveux tombant sur ses épaules et une petite barbe très-pointue; sa robe est d'un gris violacé. Un petit ange dans le ciel lui présente le calice. Devant le Christ sont deux apôtres couchés et endormis; derrière lui, un tronc d'arbre. Les figures ont environ 5 pouces de proportion. C'est très-

Digitized by Google

sévère, très-mélancolique, très-beau. Ce morceau de predella faisait partie d'un tableau d'autel, peint en 1505 pour les religieuses de Saint-Antoine, à Pérouse. Provenant des collections du duc d'Orléans, où il fut vendu 42 guinées, et de Samuel Rogers. Gravé dans la *Galerie d'Orléans*. Cité par Landon, par Jameson (*Galeries particulières*), par MM. Waagen et Passavant.

Le Christ mort, sur les genoux de la Vierge; appartenant aussi à une dame, Mrs H. Dawson. C'est un autre morceau de la même predella; 9 pouces de largeur sur 6. La Vierge est assise de face, au milieu d'un fin paysage. Sur son giron est étalé en travers le Christ tout nu. La disposition de ce groupe rappelle beaucoup la Mère de douleur, de Michel-Ange. A droite, la Madeleine prosternée baise les pieds du Christ, dont saint Jean, agenouillé à gauche, soutient le torse. Deux apôtres debout, à chaque côté. Figures d'environ 4 pouces. Ce petit bijou a passé dans les collections de Christine de Suède, du duc d'Orléans[1], du comte Rechberg de Munich, de sir Thomas Lawrence et de Mrs Whyte. Gravé dans la *Galerie d'Orléans*. Décrit par MM. Waagen et Passavant.

La Vierge secourue par trois saintes femmes, près de l'entrée du tombeau. Saint Jean, debout, pleure. Paysage très-étudié, avec une ville entourée d'eau sur laquelle flotte un petit navire. A l'horizon, montagnes d'un bleu très-vif. Ce panneau, haut d'environ 1 pied sur 8 pouces, a dû appartenir aussi à une predella, peut-être à la même que les deux sujets précé-

1. Vendu 60 guinées.

Digitized by Google

dents, et sans doute il a figuré aussi dans des collections célèbres. Aujourd'hui à lord Scarsdale. Gravé dans Landon et cité dans Passavant.

Du même temps à peu près est, je pense, une autre Agonie dans le jardin des Oliviers, peinte pour Guidubaldo, duc d'Urbin, et provenant du palais Gabrielli à Rome. C'est un véritable et magnifique tableau, quoique de petite proportion : 2 pieds 3 pouces et demi de large, sur 1 pied 7 pouces et demi de haut. M. W. Fuller Maitland l'a acquis à la vente Coningham en 1849. Vasari le mentionne dans sa Vie de Raphaël, et M. Passavant, qui en a donné une gravure par L. Grüner, l'a décrit avec une prédilection particulière. On y trouve encore tout le sentiment profond et naïf du Pérugin, mais avec un certain affranchissement des traditions ombriennes et la recherche de nouvelles combinaisons dans les lignes du dessin et le mouvement des figures, qui ont environ 1 pied de proportion. Le Christ, de profil et tourné vers la gauche, est agenouillé sur une éminence, le regard levé vers le ciel, où, dans une gloire lumineuse, apparaît un petit ange. Il a une robe rouge et un grand manteau bleu, simplement et savamment drapés. Au-dessous de lui, et au premier plan, trois apôtres endormis, saint Pierre au milieu; tous nimbés comme le Christ. On vante avec raison les difficiles raccourcis de ces personnages couchés dans des attitudes variées. Au second plan, à droite, Judas arrive avec sa bourse, au milieu d'un groupe de soldats. Ces figures s'arrangent très-bien dans le paysage, dont la perspective est irréprochable.

Digitized by Google

La même figure du Christ agenouillé, mais moins grande, et avec quelques variantes, est reproduite, toute seule, dans un petit morceau de predella, qui n'a pas 4 pouces de large. L'exécution en est plus fine et plus exquise encore que dans le tableau précédent. On dirait un Pérugin exceptionnel, de la qualité des cinq petits pendants que nous avons déjà mentionnés. L'ange microscopique, qui plane en l'air, a changé de robe ; il est en jaune et non plus en rouge. Le fond du paysage aussi est tout autre.

Une Madone, acquise par le comte Cowper à Florence, lorsqu'il y était ambassadeur, est encore classée dans cette année 1505 par M. Passavant. La Vierge à mi-corps et mi-nature, est assise de face ; elle a un corsage rouge, et sur les genoux une draperie bleue. Sur sa main gauche elle porte l'Enfant, comme on tient un fruit dans la paume de la main. Lui, de ses deux bras, entoure le cou de sa mère, et, de son petit pied, lui foule la main droite. Ce mouvement de spontanéité enfantine est délicieux. Une expression de tendresse maternelle et une chaste sérénité animent la physionomie de la Vierge. Bien des artistes préfèrent les premières Madones de Raphaël à celles de sa troisième manière, et le *Times*, parlant de cette Vierge de 1505, remarque justement qu'elle est plutôt l'idéal de la maternité qu'une figure composée dans « un système théologique. »

1506. Les Trois Grâces. Cette charmante composition est très-connue par la gravure de Forster. Elle a été gravée aussi par Sherwin. Elle provient de la galerie Borghèse à Rome. Sir Thomas Lawrence l'a-

Digitized by Google

cheta de M. Woodburn. L'académie de Venise possède du même sujet un dessin original, fait très-probablement d'après le célèbre groupe antique de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne. Le petit tableau, appartenant aujourd'hui à lord Ward, n'a pas plus de 5 à 6 pouces carrés.

Le comte Cowper possède une seconde Madone, enlevée également à Florence, du temps de son ambassade. Comme puissance d'exécution, elle est supérieure à celle de 1505. Aussi porte-t-elle, dans la bordure du corsage à raies d'or, sa date MDVIII, suivie des initiales R. V. La Vierge assise, à mi-corps, presque de profil à gauche, et la tête un peu inclinée, regarde de ses longs yeux l'Enfant qu'elle tient sur ses genoux. Sur le haut des cheveux est un léger voile. Des manches vertes sortent du corsage rouge. Le jupon est bleu. Le Bambino, à peu près de grandeur naturelle, assis tout nu sur un coussin blanc, glisse sa main dans le sein de sa mère, et retourne la tête de face, en riant; il a une auréole, comme la Vierge. Tous deux se découpent sur un fond de ciel bleu verdâtre, assez clair. Le modelé de cet enfant, de la tête surtout, est extraordinaire. La saine joie qui illumine son visage est communicative, et le *Times* a raison quand il hasarde comme une critique, que cette gaieté enfantine n'a « rien de mystérieux ni de surhumain. » Assurément, et c'est ce qui en fait le charme. C'est très-humain, en effet; et tant mieux !

Ce bel enfant a ses papiers en règle, comme on le pense bien. Le tableau vient de la Casa Niccolini. Il est mentionné dans Cinelli (1677), décrit par MM. Waagen

Digitized by Google

et Passavant, et il a été souvent gravé : par Perfetti, en 1831; par George Doo, en 1835; par Hoffer, dans le *Voyage d'art en Angleterre*, etc., de M. Passavant; par M. G. Scharf, dans l'ouvrage de Kugler sur la peinture italienne, etc.

Voici une troisième Madone, la plus belle peut-être. Elle appartient, suivant le catalogue, à M. Mackintosh, et suivant le *Times*, à Miss Burdett Coutts. Elle était autrefois à la galerie d'Orléans[1]; elle a passé dans la collection H. Hope et Samuel Rogers. Gravée par Flipart dans la *Galerie d'Orléans;* dans Kugler aussi. Décrite par Landon, Jameson, Passavant, Waagen, etc. Elle est très-peu plus petite que nature; la tête de la mère et celle de l'enfant se touchent presque, et sont vues de face, sans auréoles. Elles se dessinent sur un ciel pâle et profond, au-dessous duquel est indiqué par grands plans un paysage très-simple. Cette sobriété de l'entourage donne au groupe un caractère, sinon « mystérieux, » du moins très-poétique. La Vierge a les yeux timidement baissés; de sa main droite elle entoure la taille de son enfant, dont elle tient le petit pied dans sa main gauche. Corsage gris, manches rouges, jupon vert. Un voile, attaché aux cheveux, flotte, presque imperceptible, autour d'elle. Cette peinture est si doucement harmonieuse, qu'elle semble comme effacée et un peu éteinte. On la pourrait prendre pour une ébauche très-avancée, d'un seul jet. Elle n'a pas la réalité de la Madone à l'Enfant qui rit. C'est une autre expression de tendresse, plus in-

1. Elle fut payée à la vente 150 guinées.

Digitized by Google

time, et qui rayonne moins en dehors. Je ne sais quelle date M. Passavant assigne à ce *trésor d'art;* il doit être du meilleur temps de la première période romaine, où Raphaël, devenu maître de la pratique, possédait toute la fraîcheur de son sentiment.

A présent, calmons-nous. Il faut y regarder, à ces prétendues *répétitions*, qui, d'ordinaire, sont d'anciennes copies. Nous en avons six à Manchester: quatre Sainte Famille, une Jeanne d'Aragon et un pape Jules II.

Le pape Jules II, en buste, est au dix-septième ciel. Condamné, à moins qu'il ne descende à portée des regards vulgaires.

La Jeanne d'Aragon, appartenant au comte de Warwich et certifiée par M. Waagen, est très-belle et très-fine de physionomie. On sait que, dans l'original du Louvre, la tête seule est de Raphaël, le reste de Jules Romain. Peut-être, dans cette *répétition*, y a-t-il quelques touches de Raphaël sur certains plans du visage. Il ne faut pas être trop exigeant avec ces grands seigneurs de la peinture, qui ne prodiguent pas leur main. Il ne paraît pas d'ailleurs qu'il y ait ici des variantes. On retrouve dans le fond, à gauche, la figurine de femme, vue de dos et penchée sur une salle de verdure. Tout ce fond a beaucoup poussé au noir. Les draperies sont moins dures que celles de Jules Romain. Qui a pu exécuter cette belle copie dans l'atelier du maître?

La Madone de la maison Colonna (musée de Berlin). Copie, pas bonne, et peut-être pas même italienne; l'exécution en est lourde et semble trahir un Flamand.

Digitized by Google

La fameuse Sainte Famille, du musée de Madrid, appelée *la Perle*. Copie, de 4 pieds et demi sur 3. Figures moins grandes que nature. Le tout, très-noir. Plusieurs parties sont très-belles, et notamment la tête de la Vierge.

La Sainte Famille des Studj à Naples. Faible copie, qui pourrait bien avoir été peinte par un Français du XVIIe siècle. Heureusement que je ne vois point dans le catalogue le certificat de M. Waagen, qui a pourtant examiné la collection de lord Scarsdale, à qui cette Madone appartient. La galerie de lord Ellesmere (Bridgewater Gallery) en possède une autre *répétition*, très-belle assurément, et qui a des titres : elle a appartenu au roi d'Espagne, à Gustave Adolphe, à Christine; elle a été gravée par Pesne, et dans la *Galerie du Palais-Royal*, etc. Une répétition, c'est assez. Tenons-nous à celle de Bridgewater Gallery. C'est déjà beaucoup de confiance, et peu de prudence.

Enfin, le catalogue enregistre une *replica* de la Belle Jardinière, du Louvre, avec ces variantes : « La Vierge a l'air plus jeune, et les enfants sont drapés. » Mais cette jeune et belle jardinière n'est point arrivée à l'Exhibition de Manchester[1]. Peut-être est-elle tombée dans la Tamise en venant de Greenwich, où elle réside chez le révérend R. North. Si elle était dans nos galeries de Manchester, et si, par distraction, j'avais passé près d'elle sans m'arrêter, elle n'eût pas manqué de m'appeler comme une connaissance.

1. On ne la trouve plus indiquée dans le second tirage du catalogue.

Digitized by Google

J'ai le malheur aussi de ne point rencontrer une Sainte Famille appelée la Madone à l'Œillet, et appartenant au comte de Pembroke. Le catalogue dit qu'elle porte sur le bord de sa robe, autour du cou : RAPHAELLO VRBINAS. MDVIII; qu'elle est décrite dans Landon et Passavant, et gravée dans Kugler. Peut-être y a-t-il quelque erreur dans ce perfide catalogue[1].

Restent les tableaux d'une attribution douteuse.

Sur un seul petit panneau, dans deux médaillons entourés d'arabesques, d'entrelacs, d'oiseaux, de chimères, sur fond noir, est représentée l'Annonciation par deux figurines, à mi-corps et en regard, de la Vierge et de l'ange Gabriel. Sous ces petits médaillons de 5 pouces de diamètre sont quatre figures d'anges nus, assis deux à deux, les coudes appuyés sur des coupes, qui se mêlent aux décorations de l'entourage. C'est sans doute cette ornementation à la manière antique, dont, avec son ami Jean d'Udine, Raphaël fut un des promoteurs, qui lui a fait attribuer ce petit morceau très-savant, très-fin, très-élégant, très-original. Mais la tête de la Vierge n'est point du tout raphaélesque, et le dessin des anges est dans le style florentin, même exagéré. M. G. E. H. Vernon est le propriétaire de ce fragment curieux, qui vient du palais Rosso à Florence, et qui a été gravé dans la collection Coesvelt.

Un grand tableau sur bois (4 pieds et demi de

1. Il paraît que ce prétendu Raphaël a été rangé parmi les Flamands. Ce n'est pas là qu'on aurait pu l'aller chercher. C'est *probablement un van Orley*, dit la seconde édition du catalogue : « *Most probably by van Orley.* » A la bonne heure.

Digitized by Google

large sur 2 et demi), représentant la Nativité, et appartenant au Christ Church College, d'Oxford, est catalogué Raphaël, bien à tort, suivant nous, quoiqu'il provienne de la collection de Charles Ier [1]. La Vierge offre le sein à l'enfant Jésus qui se tortille dans un berceau, pendant que saint Joseph est majestueusement assis et accoudé dans la pose d'un Fleuve antique. A droite, des bergers agenouillés et un berger debout, qui porte un agneau. Le fond est un portique cintré avec des colonnes, entre lesquelles des anges font de la musique. Grand style, mais bien plus florentin et même parmesan que raphaélesque. Les mouvements sont tourmentés, les figures longues et contournées ; le ton est rougeâtre partout. Il y a là dedans, et surtout dans l'architecture, quelque chose de Baldassare Peruzzi, le Florentin, peut-être des Mazzuoli, de Parme. Mais de Raphaël, non.

Il est impossible aussi d'accepter pour Raphaël [2] un Christ chargé de sa croix, quoiqu'il ait été *importé* de Florence. C'est une demi-figure, peinte à la détrempe sur panneau, la tête tournée de trois quarts à gauche ; manteau bleu, manches blanches ; très-belles draperies à plis cassés ; le tout sur fond bleu, uni et opaque. Les mains croisées sur le bois de la croix sont très-belles. Raphaël, non.

En voici un plus extraordinaire encore, quoiqu'il

1. C'est le catalogue qui le dit ; je ne trouve point de Nativité par Raphaël dans la collection de Charles Ier.

2. Le catalogue, second tirage, dit maintenant : « *More probably by Conegliano.* » Mais ce n'est pas plus de Cima de Conegliano que de Raphaël.

Digitized by Google

vienne de la collection Solly, où, à la vérité, il était baptisé Pérugin, et quoiqu'il appartienne à lord Northwich. Grand panneau, large de 6 pieds, haut de 3. A gauche, le Christ; à droite, saint Thomas hésitant à reconnaître son maître; puis, un autre saint tenant un lis; puis, le donateur. Fond de paysage très-simple et d'une noble école, avec de petites figures. Nous n'hésiterons point comme saint Thomas. Ce n'est ni de Raphaël ni de Pérugin [1].

Deux petits panneaux, appartenant à lord Ward, contiennent chacun trois petites figures de saints, en pied, peints à la détrempe et ombrés par des hachures. C'est original et d'un caractère sérieux. M. Waagen les attribue au Spagna, élève du Pérugin, puis sectateur de Raphaël. Passons.

Quelques dessins complètent dans le catalogue l'œuvre de Raphaël : par exemple, l'esquisse originale, au bistre, de la Sibylle de Santa-Maria della Pace, à Rome; appartenant au collége de Christ Church, d'Oxford, et mentionnée par Passavant; — une esquisse, à la plume, d'un Enfant nu (au même collége, et citée par Waagen); — un dessin de la Mise au tombeau, sur parchemin, ayant appartenu au peintre Etty; — un dessin, au crayon rouge, et daté de 1506, d'une Madone avec l'Enfant; gravé dans Landon, dans Picard, et mentionné par Passavant. De tout cela je n'ai pu rien découvrir, soit que ces petits cadres fussent égarés dans le fouillis de la terrible *Clock Gallery*, soit qu'ils

1. Celui-là aussi s'est éclipsé dans le nouveau tirage du catalogue. Il nous est impossible de deviner à quel nom de maître on l'a passé.

Digitized by Google

n'aient pas été envoyés à l'Exhibition. J'ai vu seulement un fragment du carton du Massacre des Innocents, dont la National Gallery possède un grand morceau; et, sous un banc, un dessin à la plume de la Mise au tombeau, celui, sans doute, qui est catalogué comme provenant des collections Crozat et Rogers. Le British Museum en possède un autre du même sujet, et qui est un chef-d'œuvre.

Enfin, dans le *département* des gravures, sur la galerie circulaire autour du transept, parmi l'œuvre de Marc-Antoine, et au-dessous de sa belle pièce du Massacre des Innocents (Bartsch, 14, pl. XXI, n° 20), il y a le dessin original de Raphaël, qui a servi au graveur. Il est à la plume, avec quelques hachures faisant les ombres. Sept figures et une double avec des repentirs, au lieu de dix dans l'estampe. Toutes sont nues, pour l'étude de l'anatomie et du mouvement; plusieurs, dans des attitudes qui ont été modifiées. C'est d'un jet admirable, et d'une tournure, et d'une science! Ce précieux morceau de papier barbouillé appartient à M. J. Johnson.

On voit, par cette simple nomenclature des Raphaël réunis à Manchester, quels efforts le comité directeur a faits pour se procurer des exemplaires du grand maître italien. Vulgariser Raphaël, cela aiderait peut-être à imprimer de beaux dessins sur les cotonnades. Aussi a-t-on imaginé de créer, à côté de la fabrique industrielle, une singulière fabrique, d'un genre tout nouveau. Il y a, à Manchester, un atelier où l'on confectionne, à la main vraiment, et non point à la mécanique, des milliers de copies des chefs-d'œuvre cé-

Digitized by Google

lèbres du peintre de Jules II et de Léon X. Toujours suivant le système économique de Manchester, on a appliqué à cette fabrique le principe fécond de la division du travail. Tel artisan exécute les têtes; tel autre les draperies; tel, l'architecture; tel, les fonds ou les ciels; on se repasse la toile, comme les épingliers se repassent le fil de métal. Moyennant ce, on produit des Raphaël *depuis six pence jusqu'à cent guinées.*

Il faut espérer qu'avec des pratiques si ingénieuses, et grâce à l'Exhibition de Manchester, qui coûte *seulement* aujourd'hui un schelling d'entrée, et qui, comme il convient, est fermée le dimanche, la classe ouvrière de la métropole industrielle de l'Angleterre aura tous les moyens de se former le goût et d'enfanter de véritables artistes.

Que ce grand peuple anglais, incontestablement supérieur à tous les autres en beaucoup de points, est excentrique au point de vue de l'art!

L'école de Raphaël n'est pas très-brillante à l'Exhibition. Il y a quatre morceaux de Jules Romain, sans compter, je crois, quelques grands cartons : une Conversion de saint Paul, que je n'ai pas vue;—un savant dessin circulaire, représentant une Bacchanale, et destiné peut-être à un fond de grande coupe ciselée; il appartient au collége d'Oxford et est noté par M. Waagen; — Alexandre le Grand, tenant dans sa main droite une figure de Victoire; décrit par Vasari dans sa Vie de Julio; c'est fort et savant, mais très-laid; — et le Sacrifice d'un bouc à Jupiter, autrefois dans la collection de Charles Ier, avec cette note : « Une pièce haute et étroite; quatre petites figures entières, et un bouc

Digitized by Google

couché pour le sacrifice; » mentionné dans les *Galeries publiques* de Jameson et dans M. Waagen.

Ce n'est pas beau non plus, quoique ce soit à Sa Majesté, du palais de Hampton Court. Entre nous autres du continent, nous pouvons bien dire que cette galerie de Hampton Court, composée d'au moins sept à huit cents tableaux, est un ramassis d'œuvres très-vulgaires, sauf les cartons de Raphaël, ceux du Mantegna, les portraits de Holbein, quelques portraits de van Dyck, de Lely et de Kneller, qui ont surtout un intérêt historique, et sauf peut-être une demi-douzaine de tableaux égarés, comme le Pontormo, le Francia, et trois ou quatre autres que nous rencontrerons encore à Manchester. Le reste est faussement décoré de grands noms et ne serait pas admis dans les moindres collections de l'aristocratie britannique. L'Angleterre est pourtant très-fière de sa galerie de Hampton Court, et elle ne nous pardonnera point cette franchise; mais peu importe, puisque nous sommes des *foreigners* : ce *foreigner* a, dans la langue anglaise, et surtout dans le sentiment des indigènes, à peu près le même sens qu'avait chez les Romains le mot *hostis*, qui voulait dire à la fois *étranger* et *ennemi*.

Gianfrancesco Penni : une petite Sainte Famille, d'après une composition de Raphaël; au comte de Pembroke.

Pierino del Vaga : un faible portrait du cardinal Pole; au comte Spencer.

Andrea da Salerna : trois Saints, assez bons; de Bridgewater Gallery.

Innocenza da Imola : une Madone avec l'Enfant, en-

Digitized by Google

tourée de saints; 8 pieds sur 6; de la collection Solly; — un tableau d'autel; — et un Mariage de sainte Catherine.

Enfin, de Gaudenzio Ferrari, qu'on peut classer, quoique Lombard, à la suite de son ami Raphaël, trois belles peintures : la Vierge et des anges adorant l'enfant Jésus, tableau capital, appartenant à M. Holford; — une Sainte Famille; — et la Visitation, de la collection Solly; autrefois dans l'église de San Jacobo, à la porte de Sainte-Lucile, à Gênes; mentionnée dans les *Vies des artistes génois*, par Soprani, qui ajoute : « Je ne sache pas que Raphaël ou André del Sarte aient jamais fait un meilleur tableau. » Le musée du Louvre ne possède de Gaudenzio Ferrari qu'un Saint Paul; les tableaux du Ferrari sont extrêmement rares, parce qu'il travailla souvent à fresque, soit seul, soit avec Raphaël, soit avec Jules Romain et Pierino del Vâga.

Pour en finir avec l'école romaine, nous enregistrerons seulement les noms de quelques peintres qui s'y rattachent, et dont l'Exhibition de Manchester offre de bons exemplaires : Federico Zucchero, Andrea Sacchi, Sassoferrato (son chef-d'œuvre peut-être, le Mariage de sainte Catherine, à lord Hertford), le chevalier d'Arpino, Carle Maratte, Pietre de Cortone, etc.

Digitized by Google

IV

École vénitienne : Vivarini, Crivelli, Mantegna; Bellini, Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse, etc.

Aux origines de l'école vénitienne se rattachent quelques maîtres dont l'Exhibition de Manchester montre de précieux ouvrages, et dont les noms ne se trouvent pas même cités dans le catalogue du Louvre, par exemple Justus (de Padoue), qui fut élève du Giotto, Antonio Vivarini (de Murano) et Carlo Crivelli.

Le prince Albert a envoyé de sa galerie de Kensington un triptyque à plusieurs compartiments, qui porte à sa base la date 1367 et au revers le nom de ***Justus***, et qui vient de la collection Ottingen Wallerstein. Sur le panneau central est représenté le Couronnement de la Vierge. L'exécution en est très-fine et le dessin a un grand caractère.

Antonio Vivarini et son frère Bartolommeo ont beaucoup peint, au milieu du XVe siècle, à Venise, où existent encore plusieurs de leurs tableaux d'autel. La peinture qu'on voit à Manchester est une Sainte Famille, à mi-corps et à mi-nature, sur fond d'or. Provenant de la collection Soulages, que la société de

Digitized by Google

l'Exhibition a achetée en bloc (13 000 liv. st.) et qui est, tout entière, exposée dans le palais. On sait que cette collection se composait surtout d'objets de haute curiosité; nous les retrouverons dans la catégorie de l'art ornemental.

Crivelli aussi a peint à Venise, de 1476 à 1486. C'est un maître très-énergique et très-savant, qui a de certaines ressemblances avec le Mantegna.

Trois tableaux de Crivelli à Manchester : un Cardinal et une Sainte, en deux compartiments, sur fond d'or; collection Soulages; — la Vierge embrassant le Christ mort; à droite, deux saints; figures à mi-corps et plus petites que nature; fond d'or; les têtes ont un terrible accent de douleur, comme dans les plus tristes Moralès[1]; tableau d'environ 2 pieds, et cintré en haut; — Madone avec l'Enfant, sur un trône magnifiquement décoré; la robe et le manteau de la Vierge sont tout brillants d'or; saint Pierre agenouillé recoit la clef mystique; d'autres saints sont debout alentour. Le mouvement de la main droite de la Vierge qui présente la clef est délicieux; les doigts, gracieusement rebroussés en l'air, laissent voir l'intérieur de cette main fine, délicate, subtile, comme les mains des femmes du Corrége et du Parmigianino. Les figures sont presque de grandeur naturelle. Fond de ciel bleu autour du trône. Signé : OPVS. CAROL. CRIVELLI. *Veneti.* Cette belle peinture et la précédente, vantées par M. Waagen, appartiennent à lord Ward.

1. La nouvelle édition du catalogue ajoute en note à ce tableau : « *Remarkable for the extravagance of expression.* »

Digitized by Google

Mantegna le Padouan peut bien être classé aussi en tête de l'école vénitienne, puisqu'il naquit tout près de Venise, et qu'il s'allia par son mariage à la famille des Bellini. Par son style, à la vérité, il n'adhère à aucun groupe spécial, et il porta son influence originale parmi les autres écoles, car il travailla non-seulement à Padoue, mais à Vérone, à Florence, à Rome, à Mantoue et ailleurs. Il fut, après Masaccio, un des initiateurs de l'art italien en général. Un des premiers, il se passionna pour l'étude de l'Antiquité, et il enseigna aux grands hommes qui lui succédèrent à y prendre leurs inspirations. La résurrection de l'art grec n'est-elle pas le caractère dominant de l'époque qu'on a justement appelée la *Renaissance* ? En ce sens-là, Mantègne fut le véritable précurseur de Michel-Ange et de Raphaël, qui tous deux, chacun à sa manière, ont vécu sur l'Antiquité.

Les œuvres de Mantegna sont très-rares : on n'en compte pas plus de trente-trois bien authentiques, indépendamment des fresques, selon le marquis Selvatico, dans ses commentaires à l'édition de Vasari, Florence, 1846. Dans ces trente-trois tableaux sont compris les cartons de Hampton Court. Le Louvre a quatre Mantegna, dont un capital : la Vierge de la Victoire (n° 250). La National Gallery de Londres n'en a qu'un seul, une Madone avec l'Enfant, saint Jean-Baptiste et la Madeleine, mais c'est le plus beau, le plus pur, le plus *typique* que je connaisse. A Manchester, il y en a six sur le catalogue, et un septième non catalogué.

Une composition, de premier ordre quoique de

Digitized by Google

moyenne dimension (2 pieds et demi de large, 2 pieds de haut) : le Christ sur la montagne des Oliviers; signé OPUS ANDREÆ MANTEGNA; provenant des collections Fesch et Coningham, et appartenant à M. Thomas Baring. Le Christ, de profil, tourné à gauche, est agenouillé sur une éminence formée de pierres et de quartiers de roc; dans le ciel, cinq anges sur un nuage portent les instruments de la Passion. Au premier plan, trois apôtres dorment au bord d'un ruisseau, où il y a deux hérons blancs; trois lapins se promènent sur le sentier. A droite, au second plan, arrivent Judas et les hommes armés. Plus loin, on voit une ville fortifiée, avec des édifices et un portique d'où sortent nombre de figures microscopiques. De grands rochers coniques se découpent sur le ciel à l'horizon. Tout à fait à droite en avant, un arbre, sur lequel est perché un vautour, tient toute la hauteur du tableau. Les figures ont environ 10 pouces de haut.

Il est remarquable que cette composition est presque la même que celle de Raphaël dans l'Agonie au jardin, appartenant à M. Fuller Maitland. Raphaël avait vu sans doute cette œuvre de Mantegna, et il ne s'est pas gêné pour la copier. Ça se faisait très-bien en ce temps-là. Son célèbre *Sposalizio*, le Mariage de la Vierge, n'est-il pas copié de Pérugin ?

Comme exécution ferme, serrée, minutieuse, un peu sèche, le Christ aux Oliviers, de Mantegna, a beaucoup d'analogie avec le Calvaire, du Louvre (n° 249), où est, sous la figure d'un soldat, le portrait du peintre, à ce qu'on dit.

Je crois bien que ce dessin roide et anguleux accuse

Digitized by Google

la première manière du Mantegna avant qu'il eût, en quelque sorte, brisé son style au contact de l'antique, car il n'y a plus la même rigidité dans les œuvres qu'une date certaine rattache à sa dernière période, par exemple, dans la Vierge de la Victoire, qui est de sa vieillesse, ni assurément dans le Triomphe de Jules César (les cartons d'Hampton Court), qui fut terminé en 1492, l'année de la découverte de l'Amérique. Mantegna aussi venait de découvrir un monde, et après ce Christophe Colomb sont arrivés les conquérants et les civilisateurs. Le Triomphe de Jules César est même d'un style si librement grandiose, que Rubens, qui n'affectionnait que les formes splendides, a eu l'idée de le copier, et sa copie, retrouvée à sa mort et cataloguée dans son inventaire, est aujourd'hui un des morceaux curieux de la National Gallery.

Le petit Mantègne non catalogué [1], panneau de 1 pied sur 10 pouces, est également de la première manière, très-dur et assez sauvage, mais très-expressif et très-savant. La Vierge, tout en noir, assise sur le tombeau, tient sur ses genoux le Christ mort. Au fond, le Calvaire avec les trois croix, et le Christ attaché à la sienne; beaucoup de figurines très-allongées et très-mouvementées. Ce petit morceau — de predella probablement — est superbe.

Un autre petit tableau, bien précieux, est la Judith, appartenant au comte de Pembroke. C'est probablement, suivant le catalogue et M. Waagen, la pein-

1. Catalogué dans le second tirage : Mantègne, appartenant à la Liverpool Institution.

Digitized by Google

ture qu'on croyait un Raphaël dans la collection de Charles Ier, et qui fut échangée avec l'ancien comte de Pembroke pour un tableau du Parmesan. La Judith, debout et de face, dépose de la main gauche la tête d'Holopherne dans un sac qu'à sa droite présente une vieille, bien plus petite qu'elle, quoique sur le même plan. Elles sont encadrées par une draperie rose, relevée. Au fond, on voit le lit et un bout de pied d'Holopherne. Ce petit chef-d'œuvre n'a pas plus de 10 pouces de haut sur 5 de large.

Le Christ portant sa croix, autre Mantègne de la collection de Charles Ier; figure presque de grandeur naturelle, à mi-corps. Cette peinture a beaucoup poussé au noir. Elle appartient à Christ Church, d'Oxford, ainsi que deux têtes [1], provenant du palais Durazzo : la Vierge embéguinée et un saint à longs cheveux.

Enfin, une composition très-belle et très-importante, le Triomphe de Scipion, en grisaille, sur une toile longue de 7 pieds et haute de 1 pied et demi; les figures ont environ 15 pouces de proportion. Appartenant à M. Vivian, exposée en 1835 à la British Institution, et certifiée par M. Waagen.

Je n'ai pas pu découvrir le sixième tableau catalogué : « Quatre lettres initiales, richement coloriées, appartenant à lord Ward. » C'est peut-être égaré parmi les dessins pour lesquels on n'a pas trouvé de clous.

Nous voici aux vrais Vénitiens : Giovànni Bellini.

1. La nouvelle édition du catalogue dit que ces deux têtes sont plus probablement une peinture de l'école allemande.

Digitized by Google

Jean Bellin n'est pas plus commun que Mantegna. Le Louvre n'en a point, à moins que le portrait des deux frères, que le nouveau catalogue restitue à Gentile, ne soit de Giovanni. La National Gallery en a deux, bien authentiques, avec l'inscription habituelle : JOANNES BELLINVS, un Portrait de doge et une Madone, de première qualité. Manchester en a cinq.

Un portrait de jeune homme, vu de trois quarts à droite, en buste, mi-nature. 15 pouces sur 7. Au bas est écrit : OPVS BELLINI JOHANNIS VENETI, et la devise : NON ALITER. Appartenant à M. Holford. C'est aussi vaillant de couleur et de caractère qu'un Giorgione, mais c'est plus sobre et plus tranquille.

Un autre portrait d'homme, de trois quarts à gauche; buste de grandeur naturelle, avec une main qui tient un livre rouge. Le nom en bas.

Une Madone entre saint François et une religieuse. Provenant de la collection Samuel Rogers. On ne dirait pas que c'est du même maître.

Un Christ au mont des Oliviers. Composition très-originale et très-savante, citée par M. Waagen, et appartenant à M. W. Davenport Bromley.

Un Saint François dans le désert, et recevant les stigmates. Importé par Buchanan et mentionné dans le rapport du gouvernement sur la National Gallery en 1855. Signé. Appartenant à M. F. Dingwall.

Encore plus rare! Giorgione. De celui-là, le Louvre a un chef-d'œuvre, le Concert champêtre, de la collection de Charles Ier. Le catalogue de Manchester enregistre huit Giorgione. C'est trop. Mais, à la vérité, on ne les trouve pas tous dans les salles. Du moins je

Digitized by Google

n'ai pas eu le bonheur de rencontrer la Maîtresse du Titien[1], dont la connaissance ne peut manquer d'être agréable, ni une Samaritaine causant avec le Christ à la fontaine. D'autres, apparemment, sont mal décrits ou faussement numérotés, et trompent les recherches.

Un, qui est censé le chevalier Bayard (appartenant au révérend docteur Wellesley), en pied et de grandeur naturelle, est perdu dans les combles. Un chevalier de Giorgione, sans peur et sans reproche, ne serait pas là. C'est d'ailleurs la même figure que le petit chevalier armé, de la National Gallery (n° 269), étude pour la figure de san Liberale, dans le tableau d'autel à Castel-Franco, et qui n'est pas le chevalier Bayard, mais probablement, selon Mariette, Gaston de Foix[2].

Un autre, superbe portrait d'homme, à mi-corps et de grandeur naturelle, gravé par David Hopfer et appartenant au comte de Yarborough, ne me paraît

1. Cette maîtresse du Titien, par Giorgione, a disparu de la seconde édition du catalogue.

2. Un journal belge, très-répandu et très-honorable, *le Précurseur* d'Anvers, décrit tout au long ce prétendu Bayard comme étant la fameuse peinture où Giorgione, voulant rivaliser avec la statuaire, avait représenté un chevalier vu de tous les côtés, au moyen de la réflexion par une glace, par l'eau, etc. Le critique du *Précurseur* se complaît à admirer tel et tel détail qui n'existe point dans le tableau de Manchester, puisque ce n'est point le chevalier Bayard. Ce phénomène de perspicacité surprenante tient à ce que le journaliste du *Précurseur* a rendu compte de l'Exhibition de Manchester — sans être allé en Angleterre — au moyen du catalogue et des journaux anglais; procédé facile mais très-dangereux, simple mais trompeur. On imagine ce qu'il y a de bourdes dans une pareille compilation en trente articles, écrits avec un aplomb imperturbable, et où l'auteur, pour abuser les lecteurs, raconte son voyage, son arrivée à *Albion hôtel*, et mille incidents de son séjour à Manchester.

Digitized by Google

point porter les signes de l'exécution du Giorgione. Les contours sont extrêmement accusés; le modelé est d'une énergie qui va jusqu'à la dureté. Giorgione a bien plus de ménagements dans la lumière et une dégradation du clair-obscur qui enveloppe tout l'ensemble dans une chaude harmonie. Ce portrait, qui est de premier ordre néanmoins, doit-il conserver son attribution au Giorgione? A mon idée, oserai-je la dire? ce Giorgione est.... de l'école allemande! tout près d'Albert Dürer, de lui-même peut-être, quand il était à Venise [1].

Un autre, appartenant à lord Northwick, est appelé Palma le vieux par le docteur Waagen.

Cependant voici deux tableaux du maître : César recevant la tête de Pompée, composition en longueur, avec beaucoup de figures, et d'une couleur splendide; appartenant au comte de Darnley; — et le Jugement de Pâris (à lord Malmesbury), un bijou, avec ses trois femmes nues et debout, et le berger assis à gauche. Le paysage et l'exécution rappellent un peu le Concert, du Louvre. Malheureusement, ce petit tableau est sous verre. Cette mode anglaise, qu'on applique souvent aux tableaux précieux, a beaucoup d'inconvénients pour la conservation de la peinture, outre qu'elle empêche absolument, à cause des reflets de la vitre, de bien voir ce qui est dessous [2].

1. Le nom du personnage est d'ailleurs allemand : *Sturtz den Becher.*

2. La manie de mettre les tableaux sous verre a des partisans fanatiques en Angleterre, particulièrement un critique très-original et très-spirituel, M. John Ruskin, qui recommande ce procédé et en expose les avantages, dans une brochure consacrée à la glorification de l'œuvre de Turner, son peintre favori. M. Ruskin va jus-

Digitized by Google

Titien. Arrêtons-nous, le catalogue en mentionne trente !

Mais il faut déduire tout de suite six mauvaises têtes de Césars romains et une copie de la célèbre Madeleine à mi-corps, la gorge nue et les cheveux épars ; puis, passer sous silence une demi-douzaine de tableaux douteux, comme un Mariage de sainte Catherine, de la collection Lucien Bonaparte ; un Philippe II, qui est trop haut, et quelques autres portraits qui sont trop faibles ; puis, omettre forcément une demi-douzaine d'introuvables, lesquels sans doute ne sont pas venus au rendez-vous. Il restera une douzaine de Titien, dont plusieurs sont célèbres et quelques-uns très-beaux.

Tous les artistes connaissent la Fille du Titien, à mi-corps, presque de profil, et tenant de ses bras en l'air une cassette ciselée ou une coupe chargée de fruits ; car il y en a deux répétitions originales, avec cette variante. Celle qui porte les fruits est au musée de Berlin. Celle qui porte la cassette, et qui fit partie de la galerie d'*Orléans*[1], est à Manchester ; lord Grey en est l'heureux possesseur.

Des profanes ont osé prétendre que le Titien n'avait pas eu de fille. Cette fille existe, puisqu'elle est là ; elle ne mourra point. Elle a même dû faire naître beaucoup de passions. Elle est si belle, si ample, si fraîche et si ferme ! Elle est si provoquante dans ce mouvement de bacchante, prodigué par les anciens sur leurs

qu'à demander que les galeries publiques appliquent ce régime de claustration cellulaire à *tous* les tableaux de quelque mérite.

1. Achetée 400 guinées par lady Lucas, qui devint comtesse de Grey.

Digitized by Google

bas-reliefs, la tête rejetée en arrière, les bras élancés vers le ciel. Ce qui est admirable, c'est le jet et la tournure de cette fille, c'est aussi sa forme elle-même, c'est aussi la *maestria* de l'exécution, c'est aussi la couleur, dans une gamme où le vert se mêle aux tons argentins et aux tons dorés.

Chose singulière! le gros tambour de Rembrandt, au coin droit de la Ronde de nuit, semble avoir volé à la Fille du Titien sa manche à crevés en damas d'une nuance bronzée. Les grands maîtres se ressemblent souvent dans des créations très-différentes.

Le docteur Waagen, qui a une prédilection très-naturelle pour le musée de Berlin, dont il est le conservateur, a un peu sacrifié[1] la Fille à la Cassette — à la Fille au Plat de fruits. Il ne lui trouve pas la peau assez transparente; de la bouche, de la main droite, du paysage et de la robe verte, il n'est pas absolument satisfait. Mais on devine pourquoi ce docteur est si difficile, c'est qu'il est amoureux et jaloux de la sœur de Berlin.

Quant à moi, je tiens ces *deux filles* du Titien, avec la Vénus de Milo, la Nuit de Michel-Ange, la Joconde de Léonard, l'Antiope du Corrége, et quelques autres, chacune en son genre, pour les femmes les plus enivrantes et les plus irrésistibles que j'aie connues depuis le temps de Périclès.

Après ça, peu importe que cette superbe créature ait été la fille du Titien; ou peut-être bien plutôt sa

1. Dans ses *Kunstwerke in England*. En parlant de la galerie d'Orléans, il appelle même *la Cassette du Titien* : une copie de l'école (*Schulcopie*).

Digitized by Google

maîtresse, car on retrouve ce type, sinon absolument les mêmes traits, dans une foule de ses compositions.

Deux autres Titien proviennent encore de la galerie d'Orléans : l'Enlèvement d'Europe[1] (au comte de Darnley) et l'Enlèvement de Proserpine (à M. J. Evelyn Denison).

Le premier est signé : TITIANUS PINXIT. La femme nue est de grandeur naturelle. L'exécution, dans les fonds surtout, où l'on voit à gauche, sur le rivage, de petites figures hardiment ébauchées, est très-large et très-libre.

Le second, qui est de petite dimension, est peint avec une fougue incomparable; les quatre chevaux noirs, aux crinières hérissées et flamboyantes, se précipitent de front et de face hors du tableau. Inutile de décrire ces deux compositions vulgarisées par la gravure[2].

Le comte de Darnley possède aussi un portrait plein de charme, en buste, grandeur naturelle, presque de profil à droite; barbe et longs cheveux; larges manches, gris foncé, à crevés. Répétition, signée TITIANUS, du portrait de l'Arioste (galerie Manfrini, à Venise), selon le catalogue[3]. C'est d'un très-beau ton, mais un peu

1. Un Enlèvement d'Europe fut payé à la galerie d'Orléans 700 £ par lord Berwick. Est-ce le même tableau? Je crois que la famille Berwick a toujours le sien à Cobham Hall.

2. La seconde édition du catalogue dit que l'Enlèvement de Proserpine a été gravé, dans la *Galerie d'Orléans*, sous un nom autre que Titien.

3. M. Waagen, qui le recommande, dans la *Revue universelle des Arts*, comme original du Titien, dit que ce n'est pas l'Arioste. — M. Mérimée, dans *le Moniteur*, dit que le portrait de la galerie Manfrini est aujourd'hui chez un Anglais, M. Barker.

Digitized by Google

petit de touche. Malgré la signature en grosses lettres, on peut hésiter sur l'authenticité de cette *replica*. Il est vrai que le Titien peignit l'Arioste à la cour d'Alphonse Ier, duc de Ferrare, en 1514, et qu'à cette époque plusieurs de ses ouvrages ont une certaine rondeur assez doucereuse, témoin le Bacchus et Ariadne, de la National Gallery, qui fut peint aussi en 1514 pour le duc Alphonse, et qui n'est pas de la plus brave manière du Titien.

Comme bravoure d'exécution, voici une merveille : l'esquisse terminée de l'Apothéose de Charles-Quint, cet immense chef-d'œuvre que l'empereur fit faire pour orner le monastère où il s'était retiré, qui demeura si longtemps oublié dans ce que M. Viardot appelle les catacombes de l'Escurial, et qui brille aujourd'hui au musée de Madrid, le plus riche du monde en Titien. Cette esquisse, peinte avec l'ampleur d'un tableau de 20 pieds, fut découverte dans une maison de jeu à Madrid, et *importée* en Angleterre par M. Wallis. Samuel Rogers, qui était fou des ébauches de grands maîtres, l'eut bientôt dans sa collection; à sa vente, elle a été achetée par lord Harry Vane.

La reine (*Her Majesty*) a aussi fourni un Titien, non pas de Hampton Court, mais de Buckingham Palace. C'est le premier tableau que nous rencontrons de cette collection si distinguée, réunie par le roi George IV, dont les arts furent une des passions. Nous en trouverons beaucoup d'autres, et de première qualité, quand nous étudierons les Hollandais du XVIIe siècle, qui composent, presque uniquement avec les Flamands de la même époque, la galerie de Buckingham Palace.

Digitized by Google

Ce Titien, paysage très-boisé et un peu sombre, a 3 pieds 9 pouces sur 3 pieds 2 pouces. Par une inadvertance très-irrespectueuse à la fois envers le prince de Venise et envers la reine d'Angleterre, on l'a placé au troisième étage de la rangée des tableaux. A Buckingham Palace, il porte le n° 1, et c'est le seul tableau italien de toute la collection.

Le catalogue mentionne un second paysage, très-grand, avec les figures de la Vierge, de Jésus, de saint Jean et de saint Antoine. Je n'ai point vu ce tableau, qui appartient à M. Henri Labouchere.

Le collége de Christ Church, d'Oxford, a envoyé une Adoration des bergers, de la collection de Charles Ier. Ç'a été un bon tableau, mais il est presque entièrement repeint aujourd'hui.

Au même collége est un curieux portrait[1] du duc d'Albe, à mi-corps, tout en noir, sur fond gris. Cette tête néfaste a un caractère extrêmement singulier. On s'arrêterait tout un jour à la regarder. Quand on connaît l'homme historique, on ne s'attend point du tout à cette tête-là. Elle est moitié plus longue que large. La ligne de l'ovale, vu de trois quarts, tombe perpendiculairement droite depuis le sommet du front jusqu'au menton, effilé en une barbe aiguë comme une pointe de poignard, qui pique, perce et se fixe. Le nez est très-long, un peu busqué; le visage très-étroit, très-sec; le crâne démesurément exhaussé. Don Quichotte, mais froid, immobile, en acier à triple trempe.

1. La plupart de ces tableaux profanes sont dans la riche bibliothèque de *Christ Church*, d'Oxford.

Digitized by Google

En y réfléchissant, c'est peut-être bien là l'homme historique : un fanatique inflexible, un instrument de meurtre, une personnification aveugle (on ne saisit point son regard) de la fatalité.

La peinture de ce terrible portrait est sèche et cruelle comme le personnage qu'elle représente. On ne reconnaît guère Titien dans ces lignes rêches et coupantes, dans cette couleur un peu métallique. Il est douteux que ce soit de lui ; mais, en tout cas, c'est superbe !

Autre personnage, presque aussi sphinx que le duc d'Albe : un soldat, un fanatique comme lui : Ignatius Loyola. Il est assis, de grandeur naturelle, vu jusqu'aux genoux ; de la main droite il tient contre sa taille un livre ; la main gauche est appuyée sur le bras du fauteuil ; sauf ces deux mains, peintes avec une science et une fermeté extraordinaires, et la tête austère et pensive, tout est sombre sur le reste de la toile, le froc noir se mêlant à un fond noir. La physionomie est très-étudiée et parfaitement rendue. Il y a moins de verve que dans la pratique habituelle du Titien. De qui serait-ce donc, si ce n'était de lui ? Je ne saurais le dire. Acceptons-le naïvement, ainsi que le duc d'Albe, à cause de leur caractère, si énergiquement exprimé. Ce Loyola appartient au duc de Manchester.

La galerie des portraits du Titien est véritablement effrayante, en ce qu'elle fait revivre les principaux acteurs du drame compliqué qui agitait toute l'Europe, durant ce XVIe siècle où le vieux monde se débattait contre les tentatives d'une vie nouvelle. Titien les a laissées sur la toile, les images de tous ces hommes

Digitized by Google

fatidiques qui violentaient la destinée en un sens quelconque : Philippe II, après Charles-Quint et François Ier. Il ne lui a manqué que le gros Henri VIII d'Angleterre, abandonné à Holbein avec les révolutionnaires du Nord, comme Luther et Erasme. Lui, Titien, s'était réservé le Midi. Espagnols et Italiens, ils ont tous posé sous son regard : princes, guerriers, papes, cardinaux, sans compter son ami l'Arétin, qui faillit devenir cardinal. Voici à présent un Alexandre de Médicis, à mi-corps, presque de profil à gauche, la main droite, tenant un livre, appuyée sur une table. Quoiqu'il soit gravé par van Reynst et par Corneille Visscher, approuvé par Jameson (*Public Galleries*) et par le docteur Waagen, et envoyé par Sa Majesté, de Hampton Court, ce n'est pas beau, et ce n'est pas Titien, à mon avis.

Le portrait d'un duc de Milan, appartenant à M. Holford, semble plus authentique. C'est une peinture très-vigoureuse et d'une chaude couleur, mais un peu commune d'expression. L'homme porte sur son poing un faucon. Il a la tête large et une grosse barbe roussâtre. Il est vu de face jusqu'aux genoux. Certifié par M. Waagen.

A M. Holford appartient aussi un Repos en Égypte, provenant de la galerie d'Orléans. C'est la répétition de la Sainte Famille du Louvre (n° 461), répétition mentionnée à ce numéro dans le catalogue de 1855.

Je ne sais s'il faut accepter comme étant du Titien un portrait de Jeune fille occupée à faire de la dentelle. Grandeur naturelle, à mi-corps. Peinture très-fatiguée, dépouillée et déflorée. Il y a pourtant des qualités dans le ton et le modelé des chairs.

Digitized by Google

Lord Ward a encore envoyé un tableau, de trois grandes figures, très-haut placé, et qui paraît bon; — M. Munro, une Sainte Famille dans un paysage, attribuée au Giorgione par M. Waagen; — M. Edward Cheney, un Repos en Egypte, etc. Il y a aussi, parmi les dessins non catalogués, un grand arbre, à la plume, très-belle étude du maître.

Le catalogue dit qu'on regarde généralement comme un Titien une grande toile (au rév. P. Staniforth) représentant un Moine qui prêche devant une nombreuse assemblée de personnages, hommes et femmes, assis des deux côtés de la chaire; c'est, en effet, très-saisissant et d'une touche magistrale; on y remarque les portraits de Charles-Quint, de Philippe II et d'un pape. Laissons cette peinture au Schiavone, car, si elle ressemble au Titien par la couleur et la lumière, elle se rapporte aussi, par le dessin et le mouvement des extrémités, au style du Parmesan, qu'Andrea Schiavone mêla souvent au style vénitien.

Mais comment faire pour indiquer seulement ici tant de maîtres habiles, élèves ou contemporains des Bellini, de Giorgione et du Titien? Il y a, dans les salles de Manchester, les Palma, Pordenone, Bonifazio, Bordone; il y a, de Cima da Conegliano, une Sainte Catherine, debout, en pied, signée IOANIS BABTISTE CONEGLANESIS OPVS, appartenant à lord Northwick, et qui est admirable; — de Girolamo da Santa-Croce (non catalogué), un Christ sortant du tombeau, et, près de lui, une sainte drapée de rouge et de vert, et un saint en noir; fond de paysage très-lumineux; — de Jacopo da Ponte, il Bassano, deux tableaux (de la collection

Digitized by Google

Samuel Rogers), dont une Madone avec l'Enfant qui présente un rosaire à une dame vénitienne; belle qualité du maître, qui, en général, n'est pas estimé autant qu'il le mérite, parce qu'on a l'habitude d'appeler « des Bassan » une foule de tableaux de pacotille, peints dans son genre familier, autour de lui et après lui. Mais, quand on connaît ses bons ouvrages, par exemple le Samaritain, de la National Gallery, on met, à un certain point de vue, Jacopo Bassano sur la même ligne que ses glorieux rivaux.

L'école était si saine et si forte, à ce moment-là, que presque tous les peintres avaient du talent, et presque le même talent. N'hésite-t-on pas souvent, pour l'attribution d'un tableau vénitien du commencement du XVIe siècle, entre trois ou quatre peintres, et quelquefois des plus grands? N'y a-t-il pas, au Louvre et ailleurs, bien des tableaux qui ont été et qui sont encore ballottés de Titien à Palma, à Schiavone, au Bordone, etc.?

Encore deux maîtres, et nous aurons fini les Vénitiens. On ne saurait glisser sur Tintoret et Véronèse.

Les Tintoret de Manchester sont à peu près tous authentiques, et il y en a treize. Les plus faibles sont : la Consécration d'un évêque, avec le portrait du pape Paul III officiant, au comte de Yarborough; — les Pèlerins d'Emmaüs, au duc de Manchester; — un portrait de Doge (au même), dont l'original sans doute, provenant de la galerie d'Orléans et gravé dans la *Galerie Stafford*, se trouve à Bridgewater Gallery, où il est attribué à Palma Vecchio; — un Procurateur de

Digitized by Google

Saint-Marc (à M. Holford), provenant du palais Foscari; encore ce portrait est-il cependant d'une incontestable originalité.

Un bon portrait est celui d'un Sénateur, à barbe blanche et en manteau rouge, un peu trop rouge, au marquis d'Abercorn.

Deux beaux pendants, au comte de Carlisle : paysages, l'un avec la Tentation du Christ, l'autre avec le Sacrifice d'Isaac.

Hampton Court a fourni deux Tintoret : l'un, très-célèbre, doit être placé hors ligne, comme la Vénus, du Pontormo, et le Baptême du Christ, de Francia. Il représente les Neuf Muses, figures nues, de grandeur naturelle, d'un dessin et d'une tournure superbes. Il y en a une surtout, vue de dos et debout, qui semble sculptée par Michel-Ange. Ce tableau, gravé par Gribelin, vanté par Jameson et par M. Waagen, vient des galeries de Charles Ier et de Jacques II.

Le second Tintoret de Hampton Court, provenant aussi de la galerie de Charles Ier, représente Esther devant Assuérus [1]. Qualité vulgaire.

Deux autres Tintoret ont fait partie de la galerie d'Orléans [2] : Junon et Hercule enfant, ou l'origine de la voie lactée; 4 pieds 8 pouces sur 4 pieds 1 pouce; au comte de Darnley. On connaît cette composition, dans laquelle Junon se presse le sein et en fait jaillir des cataractes de lait qui inondent le ciel. — Léda, à M. Peter Norton. Elle est nue et de grandeur naturelle;

1. Vendu 120 guinées.
2. La Junon fut payée seulement 50 £ et la Léda 200 £.

Digitized by Google

près d'elle, le divin cygne; à gauche, une autre figure de femme, une suivante, penchée et vue en raccourci. La Léda et la grande Muse debout sont des chefs-d'œuvre de science anatomique et de correction dans les contours.

Une petite merveille de couleur et de mouvement : l'esquisse du Miracle de saint Marc, dont le tableau, long de 20 pieds, est une des gloires de l'Académie des beaux-arts, à Venise. Provenant des collections Ottley et Samuel Rogers, et appartenant à Miss Burdett Coutts.

On a remarqué sans doute que nous citions souvent les galeries de Charles Ier, du duc d'Orléans, de MM. Ottley, Rogers et autres. Le comité de l'Exhibition de Manchester s'est attaché, en effet, à rassembler les tableaux de ces collections fameuses, éparpillés aujourd'hui dans les demeures de l'aristocratie anglaise; il y a réussi assez bien, comme on s'en aperçoit. La constatation de ces nobles origines suffirait à détruire les insinuations de certains chroniqueurs de la presse du continent, qui s'efforcent de faire croire, sans y avoir été voir, que l'Exhibition de *trésors d'art* ne mérite pas ce titre pompeux. C'est là pourtant une recommandation expresse pour une peinture, que d'avoir passé dans de pareilles galeries. D'où viennent donc la plupart des chefs-d'œuvre du Louvre? De la collection de Charles Ier, par le banquier Jabach et par Mazarin : l'Antiope du Corrége (n° 28); le Christ porté au tombeau, Jupiter et Antiope, ou la Vénus del Pardo, les Pèlerins d'Emmaüs et la Femme à sa toilette, connue sous le nom de la Maîtresse du Titien (nos 465, 468, 462, 471); le portrait de

Digitized by Google

Baldassare Castiglione, par Raphaël (n° 383); et les Jules Romain, et les Guide, etc.

De la galerie d'Orléans, nous avons à Manchester quatre Véronèse : le Respect, l'Amour heureux, le Dégoût, l'Infidélité[1], pendants de 5 pieds 10 pouces, en carré, appartenant au comte de Darnley. Ces compositions, destinées à des plafonds et pleines de tours d'adresse dans les raccourcis, ne sont pas très-heureuses; il y a de belles parties cependant : la femme couchée, dans le Respect, et la femme vue de dos, dans l'Infidélité.

Le comte de Yarborough a envoyé trois autres Paul Véronèse : les Vendeurs chassés du temple; — une Nymphe, de grandeur naturelle, qui cherche à s'enlever une épine du pied; — et une Rebecca à la fontaine, petit tableau très-clair, d'une touche très-légère et très-spirituelle; malheureusement le ciel est un peu repeint, mais la figure de la femme est très-élégante et très-belle. Exposé à la British Institution en 1856.

Au Christ Church College, d'Oxford, appartient un Mariage de sainte Catherine; — à M. W. Angerstein, une superbe Diane avec Actéon.

Enfin, un bijou : la Madeleine parfumant les pieds du Christ. C'est aussi une petite esquisse, assez terminée, qui, comme le Miracle de saint Marc, du Tintoret, provient de la collection Rogers, et appartient à Miss

1. Ces quatre tableaux, qui étaient estimés 150 à 200 guinées chacun, furent vendus 60, 46, 45 et 39 guinées, ensemble 189 guinées. Quand nous citons ces prix d'autrefois, il faut songer à la différence des valeurs monétaires, et aussi à l'élévation du prix des tableaux depuis le XVIIIe siècle.

Digitized by Google

Burdett Coutts. Miss Burdett a bien du goût ! Son petit tableau, gravé dans l'*École italienne*, d'Hamilton, cité dans les *Galeries particulières*, de Jameson, exposé à la British Institution en 1854, est une variante du grand tableau nommé généralement le Souper chez Lévy, et conservé aussi, je crois, à l'Académie de Venise, quoique le catalogue dise au palais Durazzo, à Gênes. Dans l'esquisse, comme dans la composition capitale, une des figures paraît être le portrait du Titien.

Véronèse clôt l'école vénitienne du grand siècle. Après lui, il y a bien encore quelques générations de peintres habiles, notamment, au XVIIIe siècle, Tiepolo et Canaletti, dont on a réuni quantité de vues[1], en manière de décoration, hors du sanctuaire, à la montée de la Clock Gallery. Mais nous ne pouvons indiquer ici que les maîtres de premier ordre ou les œuvres curieuses et rares.

1. Ces grands Canaletti sont cependant très-curieux. Plusieurs furent peints par Canaletti à ses voyages en Angleterre, et représentent des vues de Whitehall, de Saint-James Park, des jardins de Richmond sur la Tamise, de Northumberland House, etc., ils appartiennent toujours aux familles qui les ont fait faire, et qui les payèrent très-cher : aux ducs de Northumberland, de Richmond, de Buccleuch, etc. Les autres sont des vues de Venise, appartenant au comte de Craven, à lord Hatherton, etc.

Digitized by Google

V

École de Parme : Corrége, etc.

Pour Corrége, il en est de même que pour Raphaël : on n'en trouve plus guère à acheter depuis des siècles. La National Gallery cependant, quoique de formation récente (1824), en a quelques-uns : trois originaux, et trois copies qui ont passé longtemps pour des originaux.

Mercure instruisant Cupidon en présence de Vénus, adorable chef-d'œuvre dont la galerie d'Orléans possédait une belle copie, gravée comme original par Le Villain, en 1786. La Vénus, debout et toute nue, a des ailes. C'est, avec l'Antiope du Louvre, une des plus ravissantes femmes que le Corrége ait peintes. Ce tableau, gravé par Arnold de Iode, en 1667, a fait partie de la collection de Charles Ier, qui le tenait du duc de Mantoue ; à la vente du roi d'Angleterre, il fut acheté 800 liv. st. par le duc d'Albe. Il était, en 1808, à Madrid, chez le prince de la Paix. Lors de l'invasion française, Murat l'emporta à Naples, et, plus tard, sa veuve le vendit au marquis de Londonderry, avec l'Ecce Homo, qui est aussi maintenant à la National

Gallery, et qu'Augustin Carrache a gravé en 1587. M. Waagen fait le plus prodigieux éloge de cet Ecce Homo, où il y a pourtant des parties bien dures et même bien vulgaires. Il faut que Raphaël Mengs ait eu raison quand il a supposé que cette peinture était des premiers temps du maître. La National Gallery a payé ces deux tableaux 11 500 liv. st. au marquis de Londonderry, en 1834. Heureusement que la Vénus toute seule vaut ces 290 000 francs.

Le troisième Corrége de la National Gallery est la petite Sainte Famille, dite la Vierge au Panier, dont il y avait aussi à la galerie d'Orléans une excellente copie[1], aujourd'hui chez le comte d'Ellesmere (Bridgewater Gallery). Le petit bijou original, haut de 13 pouces et large de 10, a été gravé par Diana Ghisi en 1577, par Aquila en 1691, et par bien d'autres. Il fut acheté 80 005 fr. à la vente Laperière par M. Nieuwenhuys le père, qui le revendit 3800 liv. st. (environ 95 000 fr.) au gouvernement anglais, en 1825.

Les trois copies sont deux grandes toiles[2], avec des Têtes d'anges (autrefois dans la galerie d'Orléans), d'après la fresque du dôme de Parme; — et un petit panneau de l'Agonie du Christ dans le jardin des Oliviers. Sur la déclaration des peintres Benjamin West et Thomas Lawrence que c'était un original, M. J. J. Angerstein avait payé 2000 liv. st. (plus de 50 000 fr.!) cette copie, qui n'est même pas belle, et qui semble avoir été faite par un Flamand.

1. Payée 1200 £.

2. Achetées, de la galerie d'Orléans, 100 £ chaque, par M. Angerstein.

Digitized by Google

L'original est à Aspley House, dans la galerie du feu duc de Wellington, à qui Ferdinand VII en avait fait présent. Le duc de Wellington actuel aurait bien dû envoyer à Manchester ce petit chef-d'œuvre.

Le British Museum possède aussi quelques précieux dessins du Corrége.

Mais c'est là presque tout ce que l'Angleterre a pu conquérir des œuvres du grand maître de Parme. On n'en voit point dans les collections particulières, si ce n'est à Stafford House, chez la duchesse de Sutherland, celui qui fut payé 80 liv. st. par le comte Gower à la vente de la galerie d'Orléans, et qui représente un cheval et un âne avec leurs conducteurs. Les tableaux intitulés Corrége chez lord Ashburton, chez M. Baring et ailleurs, doivent être attribués, de l'avis même de M. Waagen, à d'autres maîtres parmesans.

L'Exhibition de Manchester a donc été fort empêchée à l'article Correggio. Voici ce qu'elle a pu se procurer :

Deux morceaux de la fresque, le Couronnement de la Vierge, qui était autrefois à San-Giovanni, et qui fut détruite au XVIIIe siècle. Ce sont des Têtes d'anges, une sur l'un des fragments, deux sur l'autre; elles sont plus grandes que nature, d'un modelé puissant et d'une chaude couleur; elles appartiennent à lord Ward, ainsi qu'une copie (considérée comme répétition originale) de la petite Madeleine du musée de Dresde.

Tout le monde connaît cette charmante liseuse, couchée en long dans un paysage qui est censé le désert. Celle de lord Ward offre quelques variantes, par exemple une percée de ciel en haut à droite; celle de

Dresde n'en a pas. Mais cette différence et même la finesse et la grâce de la peinture ne suffisent pas à en établir l'originalité. J'ai vu, pour ma part, une douzaine d'anciennes copies qui valent à peu près celle-là. Je ne crois pas qu'aucun tableau ait été copié plus souvent que ce petit chef-d'œuvre du Corrége.

Un petit panneau ovale, qui n'a pas plus de 4 pouces de large sur 3 pouces de haut ! Il n'est pas facile, même aux Anglais, d'avoir le Corrége à la toise. Lord Carlisle est encore très-heureux d'avoir découvert cette Madone mignonne, penchée sur son enfant qu'elle tient sur une draperie bleue entre ses deux bras faisant berceau. La moitié du visage est dans une douce demi-teinte, l'autre moitié éclairée par un rayon de ciel à gauche. C'est d'une tendresse exquise. Peint à pleine pâte et d'un ton très-fantasque. On ne peut pas appeler cela un tableau ; c'est une image jetée là par le peintre en passant, un souvenir ou un projet.

Une autre Madone, mi-nature, sur fond d'or, porte un numéro qui semble la rattacher à la série des Corrége, quoiqu'elle ne soit pas comprise dans le catalogue provisoire[1]. Mais, d'abord, est-ce que le Corrége a peint sur fond d'or? Et puis, dans cette Vierge, très-délicate néanmoins, les formes sont vides et creuses, tandis que, au contraire, ce qui caractérise Corrége, et ce qu'aucun peintre, sauf peut-être Giorgione et Titien, n'a au même degré que lui, c'est, si l'on peut ainsi dire, la plénitude de la chair. Les chairs du

1. La seconde édition du catalogue enregistre, en effet, comme Corrége, cette Madone, appartenant à M. I. James.

Digitized by Google

Corrége sont élastiques et rebondissantes ; si l'on mettait le doigt dessus, elles repousseraient la main profane. Il n'y a que les dieux ou les satyres à qui il soit permis de toucher cet épiderme, couvert, comme la pêche, d'un fin duvet soyeux. La Madone non cataloguée pourrait être d'un des Mazzuoli ou Mazzola, oncles du Parmigianino.

J'ai réservé *pour le bouquet* un portrait du sculpteur et peintre Baccio Bandinelli, à mi-corps et de grandeur naturelle, avec des bustes et des fragments de sculpture autour de lui. Gravé par Corneille Visscher, cité par Jameson, et appartenant à Sa Majesté. Pourquoi donc, malgré tant de titres, l'a-t-on relégué dans un coin, tout en l'air ? Serait-il faux ? Un portrait par le Corrége, quelle rareté ! Celui-ci, on ne le voit point, heureusement ; mais je l'ai vu à Hampton Court ; c'est peu de chose.

Il est regrettable qu'il n'y ait pas à Manchester quelques critiques français[1] qui ne doutent de rien, avec moi qui doute de tout, pour dire honnêtement la vérité à beaucoup de ces tableaux prétentieux. La haute *respectability* des collections anglaises y gagnerait encore.

Du reste, je ne crois pas que ce portrait, attribué au Corrége dans les catalogues complaisants, soit ac-

1. Depuis que ces chapitres ont été écrits (presque aussitôt l'ouverture), plusieurs journalistes français sont venus sans doute à Manchester, puisque beaucoup de journaux de Paris ont donné des articles sur l'Exhibition. Je n'ai eu occasion de lire qu'à la volée quelques morceaux de ces comptes rendus, qui m'ont paru être des sommaires très-rapides, ou des déclamations quelconques sans beaucoup de critique approfondie.

Digitized by Google

cepté par aucun amateur. M. Viardot, qui le cite dans ses *Musées d'Angleterre*, a soin de dire « qu'il ne s'en fait point garant, » et M. Waagen, l'ami du prince Albert, ne se gêne pas pour rayer en trois lignes, très-lestes, à la fois l'attribution au Corrége et le nom de Bandinelli : « Le portrait d'*un sculpteur* n'est certainement pas (*gewiss nicht*) du Corrége à qui on le donne[1]. » Il portera cependant toujours les noms de Corrége et de Bandinelli sur le catalogue de Hampton Court. Mais qu'importe ? ça n'empêche pas Hampton Court d'avoir les cartons de Raphaël et de Mantegna.

Les peintres de l'école du Corrége ne sont ni très-nombreux ni très-extraordinaires à Manchester.

Il y a pourtant une grande et belle Sainte Famille du Schidone, et une demi-douzaine de Parmigianino, mais dont aucun n'approche de la superbe Vision de saint Jérôme, conservée à la National Gallery, et que le peintre était en train de terminer à Rome, en 1527, lorsque la ville fut prise et saccagée par le connétable de Bourbon. Le plus intéressant des Parmigianino de Manchester est un portrait de l'empereur Charles-Quint, peint à Bologne ; il appartient à M. W. Angerstein.

Le comte de Yarborough en a aussi envoyé un, tout petit et charmant : deux Amours qui en portent un troisième.

Parmi les autres, un Sommeil d'Endymion provient de la collection de Lucien Bonaparte.

Du Baroche, qui est censé, bien à tort, avoir con-

1. *Kunstwerke und Künstler in England.*

Digitized by Google

tinué le Corrége, nous avons deux tableaux, enregistrés en double dans le catalogue sous quatre numéros : une Vierge avec l'Enfant, — et une Sainte-Famille, connue sous le nom de la Madone au Chat. Il y a déjà, à la National Gallery, une Madone au Chat, qui a été exportée de Pérouse; celle-ci a été exportée du palais Salviati à Gênes, et a fait partie de la collection Rogers. Sir Joshua Reynolds avait raison quand il disait que le Baroche méritait cette critique adressée à un peintre d'autrefois : « que ses figures avaient l'air d'être nourries de roses. » Quelle analogie peut-on trouver entre une peinture huileuse, faible et plate, et la peinture substantielle du Corrége, si profondément et si fermement touchée, malgré la douceur du clair-obscur et la *morbidesse* du coloris?

Digitized by Google

VI

École bolonaise : les Carrache, le Guide, le Dominiquin, l'Albane, le Guerchin.

Après l'école de Parme, nous prenons les Bolonais, puisqu'il est convenu que ceux-là aussi, les Carrache du moins, se sont inspirés du Corrége. A mon avis, ils descendent plutôt de l'école romaine, comme principe et comme système. A bien dire même, ils descendent de tout le monde. Ce sont des bâtards issus de la promiscuité.

Eh bien, de tous les tableaux exposés à Manchester, celui qui a incontestablement le plus universel succès est un tableau d'Annibal Carrache, provenant de la galerie d'Orléans[1] et appartenant au comte de Carlisle. Il a seulement 3 pieds de large environ, sur 2 pieds et demi de haut. Il représente les Trois Maries entourant le Christ mort. Tous ces dramatiques personnages ont les

1. Il fut acheté par le comte de Carlisle d'alors 4000 £ ! plus de 100 000 francs ! L'étude des anciens prix de tableaux est bien curieuse pour constater les variations du goût. A ce moment-là, on estimait les Carrache en première ligne, à la hauteur de Raphaël et de Corrége !

Digitized by Google

mains en fourchette, jetées à l'aventure çà et là, et les doigts frénétiquement écartés, dans le style des enfants terribles de maître Daumier; tous ont les yeux écarquillés, les sourcils en l'air et la bouche ouverte; le Christ aussi bien que les saintes femmes; mais ça lui est permis, puisqu'il est mort; aux autres, non. La douleur ne s'exprime pas uniformément par ces désordres exagérés de la figure humaine. On peut avoir beaucoup de chagrin sans brailler ni se contorsionner. S'il y avait une seule de ces femmes qui eût une douleur un peu concentrée, et la bouche close, et les mains dans ses poches, je serais content, et je permettrais à ses compagnes de se dégingander à l'aise.

Oh! la belle caricature à faire de ce tableau! On ne voit que des mains à cinq branches, toutes en lumière — la chair est toujours plus claire que tout; les unes en dedans, les autres en dehors, mais toutes invariablement à plat et étalées; tous les yeux pareils, vitreux et bordés de rouge; toutes les têtes pareilles, comme des têtes de bois, sculptées au couteau par un berger des montagnes. C'est un des chefs-d'œuvre les plus célèbres d'Annibal Carrache, et je crois que le comte de Carlisle le vendrait bon.

Sérieusement, c'est un tableau de première force: d'une science accomplie dans le corps du Christ, qui est étendu en travers sur le sol; d'un dessin correct et irréprochable; d'un ajustement de draperies on ne peut plus habile; d'un ménagement du clair-obscur supérieurement compris; d'une brosse exercée et qui touche où il faut, sans hésitation. De tout cela, je suppose bien que la foule ne se rend aucun compte. Mais

Digitized by Google

elle est saisie par ces mains égarées qui lui sautent aux yeux, partout; l'hiatus des bouches est aussi d'un effet irrésistible; et comment n'être pas attendri par ces yeux sanguinolents!

Hélas! c'est cette funeste école bolonaise qui a tué l'école italienne.

Quand on en est venu à un tel paroxysme, il n'y a plus qu'à mourir.

Et c'est là précisément ce que les écoles de décadence, chez tous les peuples, ont admiré et imité. C'est là que les écoles dites classiques ont toujours, depuis, cherché leurs enseignements.

Quand un art commence, c'est la nature qui l'inspire; quand un art finit, il ne s'inspire plus de la vie: il pastiche les morts.

Il n'y a jamais eu, dans aucune école, de peintres plus consommés dans toutes les parties de l'art, que les Carrache et que les Bolonais en général; ils savent tout; car ils ont tout appris des maîtres leurs prédécesseurs: le dessin, l'anatomie, le modelé, la perspective, la dégradation de la lumière et des ombres; ils peuvent tout peindre et ils peignent tout avec une égale supériorité comme praticiens: la figure et les groupes, les chairs et les draperies, les terrains et les arbres, l'architecture et le paysage, la terre et le ciel, le feu et l'eau, les animaux et toutes les fantaisies de la création. Ils savent composer tous les sujets: les allégories mystiques et la mythologie indifféremment, la Trinité ou les Trois Grâces, Vénus ou Marie, un chœur d'anges ou un chœur de muses, les martyrs et les vierges ou les nymphes et les satyres, les hauts

Digitized by Google

drames de l'histoire ou les scènes familières, les extases ou les bambochades, la sainte communion ou la folle ivresse; ils mettent dans leurs paysages une Fuite en Égypte ou une Diane au bain surprise par Actéon, dans leurs ciels des chérubins ou des Cupidons. Tout leur va, et ils réussissent à tout.

Ils exécutent tout, mais il ne sentent plus rien!

Où l'on voit l'extrême liberté d'Annibal Carrache, c'est dans un curieux tableau qui appartient au Christ Church College, d'Oxford; une Boutique de boucher, contenant les portraits de la famille Carrache, déguisés en tueurs de bœufs, bras nus, coutelas à la ceinture, contre le tablier de travail. Figures en pied et de grandeur naturelle, parmi des quartiers d'animaux dépecés. Annibal y a mis son propre portrait, entre autres, et qui est très-beau. C'est peint à grande brosse et les manches retroussées, comme les personnages représentés, et les mains dans la couleur jusqu'au coude. C'est fier et brave comme les grands Buveurs de Velasquez. Caprice d'artiste, pour se dégourdir les doigts, et qui vaut mieux que tous les lamentables tableaux religieux du maître et de son école.

Il y avait un grand artiste dans cet Annibal, qui a eu le même sort que son homonyme, le héros antique. Il est venu trop tard, et dans une cause condamnée. Rome n'était plus à prendre, ni surtout à garder.

Pensez qu'il y a dix tableaux d'Annibal Carrache à Manchester, et un carton pour la moitié du compartiment central des fameuses fresques du palais Farnèse; tous incontestables, et avec provenances dûment établies : — un encore de la collection d'Orléans (outre

Digitized by Google

les Trois Maries), Saint Roch intercédant près de la Vierge [1], figures de grandeur naturelle ; — une Madone avec l'Enfant, saint Jean, la Madeleine et sainte Marguerite ; peinte pour le couvent des nonnes de Saint-Jean, à Lucques ; citée par Baldinucci et décrite dans les divers guides de Lucques ; à M. J. Evelyn Denison ; — un Couronnement de la Vierge, du palais Aldobrandini à Rome, puis de la collection Rogers, et aujourd'hui au duc de Newcastle, ainsi qu'une Assomption de la Vierge ; — une Vierge portée au ciel par les anges, et un Saint Jean l'évangéliste ; tous deux à M. Holford ; — un Polyphème et Galatée, à M. Abraham Darby ; — une Madeleine dans le désert, peinte sur cuivre ; à lord Scarsdale, etc.

De Louis Carrache, il y a la Mise au tombeau, de la galerie d'Orléans [2], et appartenant au comte de Carlisle ; — une Madone et l'Enfant, adorés par des saints ; tableau de choix, comme tous ceux de la collection Rogers, et qui est venu aussi chez Miss Burdett Coutts, qui s'y connaît ; — et deux autres.

D'Augustin Carrache, un Ange en adoration, au comte de Yarborough ; et un Cupidon, à lord Feversham.

Du Guide, huit tableaux, plusieurs très-importants : d'abord, la Cléopâtre à l'Aspic, du château de Windsor. Il y en a des répétitions ailleurs ; mais celle-ci est l'original gravé par Strange (1753), cité par Jameson et par M. Waagen. Windsor Castle a une foule de trésors,

1. Payé 450 £ par le lord Carlisle de ce temps-là.
2 Payé 500 £ à la galerie d'Orléans par M. Willet.

Digitized by Google

sans parler de ses incomparables van Dyck que nous rencontrerons plus tard ; — une très-belle Vénus avec l'Amour, au comte de Portsmouth ; — deux Assomption de la Vierge, l'une à M. Harford, l'autre à Bridgewater Gallery ; — un Enlèvement d'Europe, de la galerie Altamira, à Madrid ; aujourd'hui à M. Munro ; — un Christ enfant, dormant sur la croix ; de la galerie d'Orléans ; au comte de Yarborough ; ainsi qu'une Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste ; — enfin, un Saint Sébastien à mi-corps ; à lord Ward.

Même abondance de Dominiquin : huit ou dix. La célèbre Sainte Agnès, appartenant à Sa Majesté (Windsor Castle ; antérieurement à Kensington Palace) ; — un Saint Jean l'évangéliste, de la galerie d'Orléans[1], et gravé par Muller ; au comte de Carlisle ; — David et Goliath, au comte de Warwick ; — une Sainte Famille, à M. Munro ; — une Sainte Cécile, à M. Warren Vernon ; — le portrait d'un Cardinal, au duc de Newcastle ; — un grand paysage, à M. Francis Edwards ; — deux tableaux des collections Benjamin West et Samuel Rogers ; l'un à Miss Burdett Coutts : l'Enfant Jésus avec les instruments de la Passion ; l'autre, un paysage du plus beau style, avec Tobie accompagné de l'ange ; à sir J. Ramsden ; — un troisième tableau de la collection Rogers, très-curieux, très-spirituel et magistralement peint, quoique ce soit une caricature, représentant un procureur monté sur une

1. Payé 600 £ par le comte de Carlisle d'alors. La galerie des comtes de Carlisle, on le voit, est, après Bridgewater Gallery, une de celles qui se sont le plus enrichies des dépouilles de la galerie d'Orléans.

Digitized by Google

mule et portant sur sa main un hibou; fond de paysage très-vigoureux. A lord Harry Vane.

Quatre Albane : un délicieux Repos en Égypte, avec de petites figures du meilleur style de ce maître plein d'afféterie; à M. Holford; — des Amours avec des torches, au comte Yarborough; — un Jugement de Paris, à M. John Anderson; — et l'Expulsion du paradis terrestre, à lord Wensleydale, qui, suivant le catalogue, possède aussi des lettres de l'artiste relatives à cette peinture.

Les œuvres du Guerchin sont encore plus nombreuses et plus magnifiques à Manchester que celles de ses rivaux. Nous avons là jusqu'à seize Guerchin, la plupart de sa grande manière; un de plus qu'au Louvre, qui peut passer pour riche en maîtres bolonais.

Un beau Martyre de saint Laurent, tableau d'autel, peint pour le cardinal Magalotti, mentionné par Malvasia et appartenant au collége Sainte-Marie, d'Oscott; — un autre tableau d'autel, Madone avec plusieurs saints et des anges dans le ciel; à M. Thomas Baring; — un Christ mort et une étude de Saints, à lord Ellesmere; — la Madeleine, supposée être, dit le catalogue, le portrait de Mme de La Vallière; à lord Yarborough, ainsi qu'une Christine de Suède; — Loth et ses filles (au rév. Staniforth); gravé par Raphaël Morghen; — David et Bethsabée; à M. Wynn Ellis; — la Mort d'Ananias, de la collection Berwick; — un Joueur de violon; au comte de Portsmouth; — un Christ mort, pleuré par des anges, répétition d'un tableau de la National Gallery; sur cuivre tous deux. Je n'ai pas beaucoup de confiance en ces tableaux bo-

Digitized by Google

lonais, peints sur cuivre. Celui-ci vient de la collection Rogers ; — de la même collection, une petite Madone avec l'Enfant à l'Oiseau, autrefois au palais Borghèse ; gravé par Bettelini ; importé en Angleterre par Ottley ; c'est encore Miss Burdett Coutts qui l'a acheté à la vente Rogers ; — enfin, un portrait de Cardinal, assis devant une table à tapis vert, sur laquelle il feuillette un livre ; œuvre de première qualité pour le caractère et la couleur. Appartenant à lord Ward [1].

J'ai glissé rapidement sur ces maîtres illustres, parce qu'ils sont les plus connus en France et les mieux représentés au Louvre. Aussi l'école française s'en est-elle ressentie longtemps ; mais ça commence à passer, et l'école bolonaise, malgré son habileté, sera bientôt remise à sa place, au dernier rang, bien loin de toutes les écoles qui ont inventé quelque chose et mis en lumière des éléments originaux.

On a répété souvent que ce qui avait tué l'art en ces derniers siècles, c'était la fantaisie et la licence. On s'est trompé en cela du tout au tout, selon moi. Ce qui a tué l'art, ce n'est pas la liberté ou l'originalité (qui le fait vivre !) ; c'est, au contraire, l'uniformité, le système, le pastiche.

Les écoles italiennes, au XVIIe siècle, en étaient arrivées où étaient jadis les Byzantins. Tout était réduit en règles infaillibles, tout prévu et composé d'avance. Sur ce que les maîtres avaient créé spontanément, on avait bâti des cellules régulières, des prisons ! Il y avait

1. La seconde édition du catalogue ajoute à cette liste de Guerchin : une Vision de saint Bruno, appartenant à M. P. Norton.

Digitized by Google

des ordres formels, comme en architecture, et des modèles consacrés, toujours les mêmes, pour tous les sujets et tous les types. N'est-ce pas là le *byzantinisme* ressuscité ? Pour tel sujet, telle composition, pondérée de telle sorte, en pyramide, en losange ou autrement; pour un héros, quel qu'il fût, une académie drapée, jambe en arrière, bras en l'air; pour une allégorie, tels emblèmes, tels hiéroglyphes. N'était-ce pas notable surtout en paysage, où, à la suite du Poussin, on prenait un temple à colonnes, un arbre majestueux et un fond de montagne, et le paysage était fait, sans sortir de l'atelier ? De même en tout.

Cela s'est vu, sans discontinuer, depuis l'école des Carrache en Italie, depuis l'école de Poussin et de Le Brun en France, jusqu'à Louis David, et bien après, dans « la grande peinture, » sauf la fantaisie de quelques « petits » peintres comme Watteau et Chardin.

Le signe de la jeunesse d'un art, cependant, le signe du mouvement et du progrès, c'est quand chacun fait à sa guise, selon son inspiration profonde et individuelle, dans une interprétation absolument particulière de la nature, qu'il aime, qu'il étudie, et où il découvre, uniquement parce qu'il la contemple sans système et sans préjugés, mille beautés nouvelles.

C'est ce qui était arrivé aux origines de l'art italien, à l'époque où il a mérité le nom de Renaissance. Masaccio et Léonard, Giorgione et Corrége, n'ont pas eu d'autre secret. Titien et Raphaël l'ont appliqué avec génie. Encore, chez Raphaël, est-il permis de le dire ? commence une méthode où est le germe de la décadence postérieure : la substitution de la pensée

Digitized by Google

abstraite et raisonnée au sentiment inspiré par la nature même. Les compositions de Raphaël à Rome, dans sa troisième manière, sont déjà une sorte d'architecture métaphysique, construite à l'aide des livres et des érudits, et qui, depuis, a fourni des matériaux stéréotypés à tous les maçons de la peinture.

L'art n'est pas le fruit direct de la raison, car il s'appellerait la science. L'art est une tige sauvage qui pousse librement et qui fleurit même sans culture. Le talent des grands hommes est d'y greffer les hautes et fécondes pensées. Mais l'art lui-même ne se greffe point sur la réflexion. Avant de réfléchir, il faut avoir vu.

Une image dans une glace n'existe qu'après le corps réel qui la produit.

N'est-ce pas aussi à un retour vers la nature que l'école française doit sa supériorité actuelle? Pourquoi spécialement les paysagistes français sont-ils aujourd'hui les premiers du monde, et même comparables, quoiqu'ils en diffèrent par le sentiment et la couleur, aux maîtres d'autrefois?

Avant de quitter les Italiens, je dois mentionner encore quelques artistes qui ont échappé à ces catégories arbitraires, et dont Manchester offre des œuvres très-distinguées.

Tels sont les tableaux des peintres ferrarais : une Annonciation, de Lorenzo Costa; — une Adoration des bergers, de son élève Dosso Dossi; — et de son autre disciple, le Mazzolino, qui, avec le Garofalo, tient la tête de l'école, trois tableaux tout à fait notables : une petite Circoncision, provenant de la

Digitized by Google

collection Coningham et aujourd'hui à Bridgewater Gallery; — une Adoration des bergers, vantée par M. Waagen et appartenant à M. Holford; — et un Passage de la mer Rouge, qui attire tous les regards, à cause de la singularité de la composition et de l'éclat du coloris.

Ce tableau capital de Mazzolino est gravé dans d'Agincourt, pl. CXCVIII. On y lit l'inscription suivante : Z. V. 19 M. DXXI. Ce z est-il l'initiale du mot *zenar* inscrit aussi, avec la date de 1524, sur un tableau du maître au musée de Berlin (n° 266) et que Zani a traduit par le prénom Gennaro? Le catalogue du Louvre[1] prétend que *zenar* signifie janvier. Ce nouveau z du tableau de Manchester le fera réfléchir; car il n'est pas probable que Mazzolino terminât toujours ses tableaux en janvier. Quoi qu'il en soit, ce Passage de la mer Rouge est on ne peut plus fantastique, avec ses centaines de figures qui se débattent dans un chaos où la mer et le ciel semblent confondus. Il y a, roulant pêle-mêle, des jambes et des bras, des têtes d'hommes et des têtes de chevaux, des armes et des boucliers. Le tout ciselé avec une fermeté métallique, dans des tons crus, rouges et jaunes, qui ont l'aspect d'une mosaïque en *pierrailles*.

Du Primatice, dont le nom est si intimement attaché à l'art français pendant un grand tiers du XVIe siècle, il y a une savante et élégante composition, Pénélope et

1. Le catalogue du Louvre, en reproduisant (p. 152) l'inscription du tableau de Mazzolino au musée de Berlin, y introduit deux fautes : la date MDXXIII au lieu de MDXXIV, et Ferrariensis au lieu de Ferrarensis. — Le musée de Berlin a plusieurs autres mazzolino, dont un est daté MDXXXI.

Digitized by Google

Ulysse, appartenant au comte de Carlisle. — Du Caravaggio, une Mise au tombeau, assez lourde et commune, quoiqu'elle soit mentionnée dans Baldavicini, à en croire le catalogue. — Du Feti, une vigoureuse peinture, à lord Yarborough. — De Francesco Furini, une Sigismunda, en buste et de grandeur naturelle, la gorge nue et le coude appuyé au rebord d'une fenêtre.

Nous avons encore oublié Carlo Dolci, un maître si rare, si fin, si précieux, si coquet, si chéri des ladies anglaises, et payé si cher par les gentlemen! L'Exhibition de Manchester en a réuni six : une Sainte Agnès, vierge et martyre, à M. P. H. Howard; — une Annonciation; — une Nativité, au comte Cowper, dont la collection est si choisie ; — un doux Christ couronné d'épines, à M. Thomas Townend ; — une Vierge donnant à la supérieure d'un couvent un tableau de saint Dominique; ce Dolci a été acheté à Florence par le comte de Darnley ; — et un petit trésor de finesse et de grâce, le Mariage de sainte Catherine, appartenant au comte Spencer. On ne l'aurait pas en le couvrant de guinées.

Et Salvator! que de vaillants paysages, où le peintre poëte et bohémien a représenté, avec une fougue incomparable, les montagnes et les ravins, les rocs et les arbres, la mer et le ciel; l'un, grand, superbe, provenant du palais Falconieri à Rome, appartenant à M. Philipps ; — l'autre, appartenant à lady Dunmore, avec Agar et Ismaïl, dans un style vaporeux comme celui de Murillo; — un autre, avec Apollon et la Sibylle, appartenant au marquis de Hertford, et provenant des collections de Julienne et Ashburnham ; chef-

Digitized by Google

d'œuvre du maître, dans le genre un peu académique; — d'autres, à lord Ward, au comte Cowper, au comte Howe, à MM. Labouchere, Harford, Cornwall Legh, Townley Parker, etc. Douze en tout.

Maintenant, c'est assez sur l'école italienne. Les directeurs de l'Exhibition de Manchester ont eu d'ailleurs le bon goût de s'arrêter à la fin du XVIIe siècle.

N'avons-nous pas vu pousser, fleurir et fructifier l'art italien dans les quelques siècles qui sont comme les saisons de ce cycle merveilleux? Toute la moisson est faite. Giotto, le Fiesole, Masaccio, Mantegna, le Pérugin, le Francia, le Vinci, Michel-Ange, Andrea del Sarto, Raphaël, Corrége, Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse, et bien d'autres, ont produit la naïveté, la grâce, l'élégance, le sentiment, la force, la grandeur, l'originalité, la splendeur, toutes les hautes combinaisons de lignes et de couleurs, toute la poésie que recélait le génie italien dans ses différents styles.

Désormais il n'y a plus d'éléments nouveaux à éclore.

Déjà même l'Italie n'enfante plus qu'un art éclectique et stérile, qui se contente d'utiliser, d'associer, d'exagérer et de dénaturer les inventions précédentes.

A l'école bolonaise, à cette école posthume et galvanisée, finit véritablement l'art italien.

Après les audacieux chercheurs du XVe siècle, après les sublimes créateurs du XVIe, après les habiles artisans du XVIIe, après tant de générations d'hommes privilégiés, il n'y a plus rien — que des singes.

Digitized by Google

LES ESPAGNOLS.

I

Origines de l'Ecole espagnole. Velasquez.

L'histoire de l'art italien, à le considérer dans ses grandes lignes, et quoiqu'il ait rayonné successivement en divers lieux, est tout d'une pièce. C'est un être homogène, qui naît avec une destinée bien définie, la poursuit sans distraction, l'accomplit avec gloire, et, une fois l'œuvre faite, meurt.

Il n'en est pas de même de l'art espagnol ni des autres arts des diverses nations de l'Europe : ils ont des coupures, et plusieurs périodes tout à fait distinctes.

L'art espagnol a quatre phases. — Une première, qui est commune, avant le XVIe siècle, à toute l'Europe catholique, et durant laquelle chaque nation a imaginé ses idées et les a exécutées chez elle, à sa manière, selon son génie autochtone, sans beaucoup se préoccuper des autres nations. — Une seconde, où ses peintres vont perdre leur individualité en Italie; cela

Digitized by Google

aussi est arrivé chez presque tous les peuples. — Une troisième, où son propre génie se redresse et fait éclater sa véritable nature dans des chefs-d'œuvre; après quoi, il s'affaisse et s'éteint.

On ne trouve guère qu'en Espagne, dans ses monuments religieux, des restes de la première période, où l'influence mauresque s'allie au caractère des artistes indigènes.

A l'Exhibition de Manchester, comme dans toutes les autres galeries de l'Europe, l'école espagnole ne commence qu'au XVIe siècle, à Luis de Vargas, 1502-1568, qui alla en Italie étudier Raphaël et n'en conserva pas moins un sentiment dévot et mystique. Nous indiquerons sommairement les œuvres de cette seconde époque, réunies à Manchester, et celles des contemporains de Velasquez et de Murillo, pour concentrer notre examen sur ces deux coloristes extraordinaires. Aucun musée, excepté le musée de Madrid, n'offre une aussi splendide collection de leurs tableaux[1].

A côté de Vargas vient Campaña, qui n'est pas, à proprement parler, un maître espagnol, puisqu'il est né à Bruxelles et qu'il a longtemps habité l'Italie;

Puis Moralès, qui n'alla point en Italie et resta dans la pure tradition espagnole : un Christ mort, de la galerie Soult, et trois autres tableaux;

Puis Juan Vicente Juanes, qui chercha à imiter Raphaël;

Puis Navarrete le Muet (*el Mudo*), qui travailla dans

1. « Jamais, dit M. Waagen, dans la *Revue universelle des Arts*, jamais on n'a réuni, excepté en Espagne, tant de productions de Velasquez et de Murillo. »

Digitized by Google

l'école du Titien : son propre portrait, de la collection Soult, peinture aussi étrange et aussi vigoureuse que la tête du personnage ;

Puis Theotocopuli (*el Greco*) : le portrait de sa fille et celui du grand sculpteur Pompeyo Leoni, provenant tous deux de l'ancien musée espagnol formé par le roi Louis-Philippe ;

Puis Ribalta, qui étudia en Italie Raphaël et Sébastien del Piombo, et qui fut le premier maître de Ribera ;

Juan de las Roelas, qui fut le maître de Zurbaran ;

Pacheco, qui fut le maître de Velasquez et d'Alonso Cano ;

Herrera le vieux : un Saint Pierre, de l'ancien musée espagnol ;

Vicente Carducho, né à Florence, mais qui fut peintre de Philippe III et de Philippe IV : son propre portrait, aussi de l'ancien musée espagnol ;

Ribera : Jacob gardant les troupeaux de Laban, toujours du musée espagnol ;

Zurbaran : huit tableaux, dont la Sainte Catherine, de la collection du maréchal Soult ; — un Saint Suaire, du musée espagnol ; — une Reine des Anges, de la galerie Standish, autrefois au Louvre. Ces trois collections, qui ornaient Paris il y a dix ans, ont passé presque entières dans les collections britanniques.

Alonso Cano : quatre tableaux, dont un du musée espagnol et un de la galerie Standish ;

Pedro de Moya, qui, après avoir été en Angleterre étudier la manière de van Dyck, ne fut pas sans influence sur le style de Murillo, son ancien compagnon dans l'atelier de Juan del Castillo ;

Digitized by Google

Juan Carreño : deux portraits : l'un, de don Juan d'Autriche; l'autre, de Charles II, provenant de la collection particulière du palais de l'Escurial, et qui est presque aussi beau qu'un Velasquez;

Enfin, quelques autres du XVIIe siècle, comme Pedro Orrente; Ignacio Iriarte, dont les paysages ressemblent à ceux de Murillo; Juan Simon Guttierez, etc.

Vingt-six Velasquez! Commençons par les portraits, qui sont au nombre de dix-huit.

Portrait de Henry de Halmale, debout et de face; grand chapeau de feutre noir, à plumes rouges; pourpoint et surtout bigarrés, d'un ton intraduisible, mêlé d'or, d'argent et de perles, du gris au blanc, en passant par le jaune; grandes bottes molles; une main est appuyée sur un bâton. A gauche, sur le même plan, cheval blanc, de face, tenu par un serviteur. Fond de paysage avec des arbres. Sur toile. 9 pieds de haut sur 7 de large. Provenant de la collection Purvis, et appartenant à M. T. P. Smyth.

Portrait d'Adrian Pulido Pareja, avec l'inscription : CAPITAN GENERAL DE LA ARMADA Y FLOTA DI NUEVA ESPAÑA, et la date 1660, année de la mort du peintre, qui avait soixante et un ans.

Le terrible capitaine est debout, dans une fière pose, qui va bien à sa tête fortement caractérisée et couronnée d'une sauvage chevelure noire. Il a, comme type et comme couleur, quelque chose de M. Diaz *de la Peña*. Il est tourné de trois quarts à droite, portant dans une main le bâton de commandement; dans l'autre main son grand chapeau de feutre gris, à plumes blanches. Costume noir, manches de satin

Digitized by Google

blanc, col richement dentelé, ceinture pourpre. Il se détache sur un rideau rouge, qui sert de fond à gauche; mais, à droite, il y a une échappée de vue sur la mer couverte de navires. Appartenant au duc de Bedford.

Ce portrait de Pareja ressemble, en plusieurs de ses parties, à un Titien. Le portrait de Philippe IV est d'une exécution tout autre, et il rappelle beaucoup van Dyck par la finesse harmonieuse de la couleur. Le roi est debout, de trois quarts à droite; il tient d'une main son chapeau noir, et de l'autre main un papier. Il est tout vêtu de noir, et ses jambes grêles, en bas de soie, semblent trembloter dans des demi-teintes transparentes qui règnent sur un parquet gris perle. Le fond et l'entourage sont absolument simples et neutres, sauf un rideau rosâtre, dont les grands plis se perdent au milieu des ombres derrière la pâle figure.

Ce portrait si distingué est, je crois bien, celui qu'on voyait à l'ancien musée espagnol de Louis-Philippe, où, avec l'Homme au gros chien, de Murillo (aujourd'hui chez M. Thomas Baring), et quelques autres, il soutenait l'honneur de cette collection un peu mélangée. Peut-être est-il une répétition du portrait analogue du musée de Madrid[1].

Près de ce fantôme de roi est sa compagne, femme assez vivante, et qui a du sang pour deux. De la main gauche, elle joue avec un éventail; la droite est appuyée sur le dos d'un fauteuil. Haute fraise, corsage et man-

1. N° 93 de l'ancien catalogue. Je n'ai pas sous la main le nouveau catalogue, depuis qu'on a réuni au musée tous les tableaux de l'Escurial.

Digitized by Google

ches grises, jupon noir, bordé de palmes d'or. Pour fond, un rideau d'un rose lilacé. Tous deux appartiennent à M. Henri Farrer, de Londres.

Philippe IV a aussi là son maître, le fameux comte-duc d'Olivarez, le même tableau qui lui servait de pendant au musée espagnol. L'exécution de ce portrait, les artistes français peuvent s'en souvenir, est dans une manière très-différente du portrait royal. Le dessin en est ferme et le modelé presque dur.

Les peintures précédentes faisaient songer à van Dyck et au Titien; celle-ci fait songer au Caravaggio et à son portrait du grand maître de Malte, Alof de Vignacourt (n° 35 du Louvre).

Olivarez est debout, tout en noir, avec une grosse chaîne d'or en sautoir. Il a les mains nues, tandis que les mains délicates et débiles du roi sont gantées de fin chamois gris, sans doute parfumé; la main droite est posée sur une table couverte d'un tapis rouge. Parquet et fond gris ferrugineux. En haut, à droite, un bout de draperie rouge.

Tous ces portraits sont en pied et de grandeur naturelle.

Mais il y a du comte-duc un autre portrait, bien plus fier, et d'une qualité bien supérieure; portrait équestre, moins grand que nature. Le comte, vu de dos, sur un énorme cheval blanc pommelé, qui se cabre, retourne de profil à gauche sa tête impérieuse; il porte son armure au corps, avec une écharpe rouge; il est coiffé d'un chapeau gris, à plumes. Le paysage qui l'entoure est violemment brossé, et dans le fond du ciel il y a comme des tempêtes. C'est un des tableaux où le mal-

Digitized by Google

tre a prodigué ses qualités les plus fougueuses, en conservant sur ces touches brusques une singulière finesse de coloris. N'est-ce point un premier jet, une vive étude d'après nature pour le grand portrait équestre du musée de Madrid?

Velasquez est, à mon sentiment, le plus *peintre* qui ait jamais existé, plus peintre que Titien, que Corrége, que Rubens, que Rembrandt, ces vrais peintres. Le chevalier Raphaël Mengs, qui n'était guère peintre, lui, a dit de Velasquez un mot très-juste : « Il semble peindre avec la *volonté* plutôt qu'avec la main. » Et, chose étonnante cependant, on sent mieux la touche dans la plupart de ses tableaux, dans celui-ci par exemple, que dans les tableaux de n'importe quel maître. On pourrait compter les coups de brosse et en suivre les directions dans tous les sens. C'est ce que l'ancien catalogue du musée de Madrid appelle à tout propos « peint de premier coup. » Mais, pour employer une expression populaire, sa peinture a l'air d'être venue au monde comme ça.

Cet artiste est une fée qui évoque toutes les apparitions instantanément en apparence, mais après de mystérieuses conjurations dont personne n'a le secret.

Dans quelques autres Velasquez, au contraire, la touche ne se trahit plus; ce pinceau, si brave, produit, on ne sait comment, une dégradation insensible et prodigieuse de la lumière, et le peintre arrive au même résultat que Léonard dans la Joconde, obtenant le modelé le plus parfait et le relief le plus réel, sans la ressource des contrastes au moyen d'ombres prononcées. Oh l'incompréhensible!

Digitized by Google

C'est en ce sens-là peut-être qu'il faut entendre le mot prétentieux et obscur de Luca Giordano, s'écriant que la célèbre composition où Velasquez s'est représenté faisant le portrait de l'infante Marguerite était « *la théologie de la peinture.* » Si c'est là de la *théologie*, elle est bien naïve et bien claire ; elle n'a aucun rapport avec la Théologie, de Raphaël.

A droite et à gauche du portrait de Halmale ont été placés les portraits en pied, très-hauts et très-étroits, de Philippe IV et de l'infant don Ferdinand d'Autriche, tous deux en habit de chasse, avec un fusil et un chien. Figures de grandeur naturelle, très-librement posées et très-vivantes. Je crois qu'il y a les mêmes au musée de Madrid.

De l'infant don Balthazar Carlos, si souvent reproduit par Velasquez, Manchester offre trois portraits : un en buste, grandeur naturelle, assez bon, et appartenant au colonel Hugh Baillie, propriétaire du grand portrait d'Olivarez, du Philippe et du Ferdinand d'Autriche en chasseurs ; — un autre, aussi de grandeur naturelle, mais en pied, et tout vêtu de belle soie gris d'argent ; il vient, je pense, de la galerie Standish, dont il était un des meilleurs morceaux ; — un troisième, appartenant, comme le précédent, au marquis de Hertford, et qui est de la plus charmante qualité.

Cette fois, le petit Balthazar, âgé de quatre ans tout au plus, est juché très-crânement et bien en équilibre sur un gros cheval noir qui caracole dans le Jeu de paume du palais ; il a le poing sur la hanche, et ses petites jambes bien ramassées aux flancs du cheval. On pourrait lui appliquer le mot qui inspira, dit-on, le

Digitized by Google

célèbre portrait équestre peint par Louis David, et représentant je ne sais quel guerrier passant les Alpes: « Calme sur un cheval fougueux. »

Le fond est un triste mur uni, sans aucun caractère, avec un bout de toit et un pigeonnier; dans cette sorte de cour en plein air, qui sert de jeu de paume, s'agitent, à divers plans, beaucoup de figurines à peine frottées sur la toile; mais c'est ce vague de l'entourage, qui donne tout son effet au petit cavalier; c'est là ce qui produit cette perspective aérienne, si justement vantée dans la peinture de Velasquez. Ce petit tableau, large de 2 pieds et demi seulement et haut d'environ 4 pieds, exprime à merveille le talent du maître.

Lord Hertford a encore envoyé deux autres Velasquez : un *Boy* (petit garçon) inconnu[1], un peu sombre; — et la délicieuse Femme à l'éventail, qui était le chef-d'œuvre de la galerie Aguado. Ceux qui l'ont vue en ce temps-là se la rappellent assurément; elle est de celles qu'on n'oublie point.

De dessus sa tête à cheveux bruns frisottants retombe jusqu'aux coudes une mantille en soie. Sa robe, décolletée carrément, laisse voir la moitié du sein qui palpite, et sur cette peau d'un brun chaud éclate un collier de grenat. Des gants longs, d'un gris cendré, montent à mi-bras. Dans la main droite l'éventail; au bras gauche pend un chapelet, avec un nœud de ruban. Où va-t-elle? au sermon? Mais d'où vient-elle? n'a-t-elle point un billet doux caché dans son gant? Oh! la bonne dévote espagnole, avec ce feu dans le

1. Peut-être encore l'infant Balthazar.

Digitized by Google

regard et tant de volupté dans les traits! Oh! qu'elle est attrayante, quoiqu'elle ne soit véritablement pas jolie! Mais elle a la beauté espagnole: le désir et la passion.

Il n'y a guère de peinture qui représente mieux à la fois l'Espagne et Velasquez.

Le portrait est de grandeur naturelle, à mi-corps, et tourné à gauche de trois quarts. Le fond est d'un gris verdâtre qui s'harmonise supérieurement avec les gris et les bruns qui courent dans tout l'ajustement. Je crois que cette rare peinture n'a été payée que six à huit mille francs à la vente Aguado, ce qui semblait alors un très-haut prix; elle se vendrait bien plus cher aujourd'hui.

Après ce *trésor*, nous passerons rapidement sur les autres portraits: l'Alcade Rouquilla, un peu foncé; — le buste de la reine Mariana d'Autriche, un peu rouge; — un *Nobleman*, à mi-corps, vigoureusement peint; — un Cardinal, assez faible; — une Jeune fille, debout, en pied; de la collection du roi de Hollande; la tête a beaucoup de la manière de Rubens; serait-ce un souvenir du temps où les deux grands artistes, devenus amis, s'influencèrent passagèrement?

Nous avons maintenant des tableaux de divers genres: un Saint Jean, de la galerie Standish, qui n'a aucun caractère du maître, outre que Velasquez n'a guère fait de sujets religieux; c'est le seul tableau qui ne mérite pas son attribution; — des Bergers couronnés, conduisant un taureau. Ce tableau paraît bien authentique, mais il est exposé si haut, qu'on ne saurait en parler. — Une Vue des environs de Madrid, avec

Digitized by Google

l'Escurial au fond; certifié par M. Waagen. J'ai cherché en vain cette peinture : peut-être n'a-t-elle point été envoyée à l'Exhibition. Les paysages de Velasquez sont pourtant bien intéressants. Mais, pour se dédommager, on peut aller contempler celui de la National Gallery de Londres, qui dispenserait presque de voir les autres, si l'on n'avait pas toujours plaisir à admirer des chefs-d'œuvre. Ce paysage de la National Gallery a plus de 10 pieds de large sur 6 de haut; il représente une Chasse à l'ours, avec des centaines de figures et toute la cour de Philippe IV, et des carrosses à six chevaux, et des cavaliers, et des meutes, et une foule de spectateurs de toutes les classes sociales. C'est bien curieux et bien beau.

Restent trois exemplaires du maître, assez rares dans son œuvre comme sujets et aussi comme style d'exécution : une Vénus, — une *Paysannerie* (ne disait-on pas ce mot-là en France au XVIIIe siècle?), — et deux petites pochades se faisant pendant.

La Vénus aussi est bien haut perchée. Peut-être est-ce la pruderie anglaise qui a joué ce mauvais tour à une peinture qu'on devrait étudier de près. L'Antiope du Corrége, parce qu'elle est nue, on n'a jamais eu l'idée, au musée de Paris, de la cacher dans les nuages. La Vénus de Milo, non plus, on ne l'a pas mise en un coin ; au contraire, on l'a isolée dans sa chaste nudité, pour que l'œil des artistes pût faire le tour de son torse incomparable. Avec ces affectations hypocrites, il faudrait voiler — pourquoi pas détruire? — presque tous les chefs-d'œuvre de l'art antique et de la Renaissance.

Digitized by Google

La Bible ne devrait pas être si scrupuleuse; elle a sa mythologie assez décolletée. Quand on lit le Cantique du bon roi Salomon, on peut regarder le dos d'une femme sans (comment dire cela aux ladies anglaises? le mot est proscrit) sans la draperie de lin blanc, qui s'emprisonne d'habitude entre la peau et le corset.

La Vénus de Velasquez n'a rien de tout cela, et il ne paraît pas qu'elle se soit déformé la taille par les inventions civilisées. Elle est étendue, en travers d'une toile de 6 pieds, couchée sur le côté droit, dans l'attitude de la rêverie, la tête appuyée sur un bras replié. On ne voit rien de son visage, à peine un indice de profil perdu; mais la nuque, surmontée d'une abondante chevelure brune, dans laquelle les doigts de la main sont noyés; mais le dos cambré, dont une raie serpentine indique la souplesse; mais les hanches, et ce qui suit, jusqu'au fin bout du pied, qui touche la bordure. Il est impossible d'imaginer une ligne plus gracieuse que celle qui, partant du cou, s'arrondit à l'épaule, se creuse à une taille délicate, rebondit en montagne, et glisse ensuite tout d'un jet le long d'une jambe effilée. Il y a quelque chose de Watteau dans la forme élégante et introuvable de cette belle nonchalante, — si Watteau avait fait des baigneuses de grandeur naturelle; peut-être en a-t-il fait.

La draperie sur laquelle repose cette femme est d'un gris comme on n'en voit pas, si ce n'est dans Velasquez. Cette draperie grise a été inventée pour séparer du linge blanc, qui recouvre le lit, les tons de chair en pleine lumière; le fond du tableau, à droite, derrière la tête, est aussi d'un gris vague, qui fait res-

Digitized by Google

sortir le *sujet* principal; mais, à gauche, se drape à larges plis un rideau rouge sombre, derrière l'Amour.... car il y a un petit Amour ailé et agenouillé, présentant un miroir dans lequel se réfléchit de face un charmant visage. Et c'est ce diable de dieu Cupidon (il s'introduit partout) qui a fait nommer Vénus cette dormeuse, cette rêveuse, — cette femme couchée.

Comme qualité de couleur, et comme harmonie, on ne citerait pas beaucoup de Velasquez plus distingués, autant qu'on en peut juger à la distance où il est permis de contempler cette image scandaleuse[1].

La Scène de paysans est un grand tableau de 7 pieds de large sur environ 4 pieds de haut. Première manière de Velasquez, si l'on peut appeler des manières ces transitions du talent des maîtres dans leur jeunesse; ce sont plutôt des préparations, une série d'initiations successives, où le peintre se forme en se cherchant dans les autres, et dont il conserve toujours certains éléments précieux quand il est arrivé à se formuler soi-même dans son propre style.

Ainsi, c'est à l'enseignement du savant Pacheco, son ami et son beau-père, que Velasquez a dû d'acquérir la finesse et la correction de son dessin, si précis dans les mouvements, si ferme dans les attaches, si expressif dans sa liberté. On voit au musée de

1. Ce chef-d'œuvre, qu'on s'est plu à dissimuler, pourrait bien échapper à la foule des amateurs vulgaires; mais je suis heureux de trouver dans l'article de M. Waagen (*Revue universelle des Arts*), qu'il place la Vénus de Velasquez « au premier rang. » M. Waagen distingue aussi hors ligne le portrait de Pareja et le petit portrait équestre d'Olivarez.

Digitized by Google

Madrid quelques portraits peints sous cette primitive influence du Pacheco, laquelle ne dura guère et ne compte point.

Ce qu'on intitule la première manière de Velasquez est celle où il paraît s'inspirer des maîtres rudes et heurtés, de Luiz Tristan, de Tolède, sans doute aussi de Ribera, son aîné de onze ans, et dont les œuvres, dès lors célèbres en Italie, devaient être bien connues et admirées en Espagne. Il y a aussi à Madrid plusieurs Velasquez de cette période, par exemple le Porteur d'eau (*Aguador*).

La Scène de paysans montre une femme assise par terre et tenant sur ses genoux un enfant qui joue avec une grappe de raisin. Près de la femme est couché à la renverse, la main appuyée sur le sol, un vieux paysan à barbe brune, qui rit de franc cœur en regardant le bambino. A droite, un autre paysan, tout jeune, allonge sa main vers la grappe. Ne dirait-on pas une Sainte Famille avec les personnages obligés, la Madone, l'Enfant, saint Joseph et saint Jean? Il est vrai que, d'ordinaire, le petit Jésus et le petit Jean s'amusent avec une fleurette ou un oisillon, et non pas avec la grappe maudite, cueillie par Silène et Bacchus. Là seulement est la différence.

Cette joviale et réjouissante peinture est exécutée avec une vive pratique, mais un peu grossière dans la touche et dans le ton, relativement à la délicatesse ultérieure du peintre de Philippe IV, même dans les sujets analogues, qu'il a toujours affectionnés, et dont le chef-d'œuvre est la Réunion de buveurs couronnés de pampres, du musée de Madrid. Les Paysans de

Digitized by Google

l'Exhibition de Manchester, approuvés par M. Waagen, appartiennent au comte de Listowel.

Les deux petites pochades importées par le général Meade, qui fut longtemps consul à Madrid, appartiennent à M. William Stirling, dont le nom revient souvent au catalogue, à l'article des maîtres espagnols ; M. William Stirling est sans doute le fils ou l'héritier de l'homonyme qui a écrit sur cette école.

Rareté exquise que ces petites ébauches, hautes de 6 pouces. La foule ne les apercevra pas même; mais elles feront les délices des raffinés. Dans l'une, au milieu d'un paysage féerique, on voit un homme et une femme assis; on ne voit pas l'Amour, mais il y est. Dans l'autre, les mêmes personnages à peu près; mais, à l'écart du couple, est assise une seconde femme qui tourne le dos. Est-ce que la Jalousie aurait suivi l'Amour ?

Je ne connais aucun caprice des plus grands coloristes, qui, pour la puissance du ton, surpasse ces deux babioles. Elles donnent l'impression d'un bouquet de fleurs des tropiques, et, en les regardant, chose singulière ! on éprouve je ne sais quelle sensation de parfum, mêlée à la sensation de la couleur. Ce n'est rien pourtant qu'un peu de pâte qui fait émail sur un petit chiffon.

Digitized by Google

II

Murillo. *Fin de l'École espagnole.*

Les tableaux de Murillo, plus nombreux encore à Manchester que ceux de Velasquez, sont également presque tous d'excellente qualité. Il y en a *trente et un!* dont cinq envoyés par le marquis de Hertford : une Adoration des bergers et Joseph porté par ses frères à la bouche de la fontaine; pendants; — une Sainte Famille; — une Annonciation, cataloguée l'Assomption [1]; — et Saint Thomas de Villa-Nueva, faisant l'aumône.

Les figures de l'Adoration des bergers sont un peu plus petites que nature, quoique la toile ait environ 8 pieds de large sur 5 de haut. La Vierge et les bergers sont agenouillés autour de l'Enfant, couché dans un linge blanc, sur la paille. A droite, dans l'ombre, le bœuf et l'âne; en avant, un mouton, offrande des bergers. Deux petits anges planent en l'air. Tableau de la manière vigoureuse, un peu assombri, mais de premier rang.

1. La seconde édition du catalogue a corrigé cette *mistake*.

Digitized by Google

Le *companion*[1], Joseph à la fontaine, est plus clair, la scène ayant lieu dans un paysage enlevé à pleine brosse et d'une couleur luxuriante. Il y a onze figures. Autrefois dans le couvent des capucins à Gênes.

La Sainte Famille — Vierge, Jésus, Jean et Joseph — est de grandeur naturelle et d'un ton très-doux, sans être pourtant de la manière *vaporeuse*.

Dans l'Annonciation, la Vierge est agenouillée devant son prie-Dieu. A droite, Gabriel, sur un nuage, descend du ciel. D'autres petits anges folâtrent dans une gloire. C'est une merveille d'exécution, où le peintre a su allier la force à un charme infini. Il paraîtrait, d'après le catalogue, très-embrouillé ici et ailleurs, que ce tableau vient de la collection Buckingham à Stowe. Je crois qu'il a été dans la galerie Aguado, ou peut-être dans la collection Favier.

Le saint Thomas fait l'aumône à un pauvre accroupi par terre, le torse nu. A droite, une pauvresse, debout et serrant un *baby* contre son sein, donne la main à un autre enfant. Il existe, je ne me rappelle plus où, une admirable esquisse de ce Saint Thomas, peinte, comme le grand tableau, avec une bravoure extrêmement décidée. — Autrefois dans l'église des Franciscains à Gênes, et depuis dans la collection de M. Wells.

Deux des Murillo les plus importants, avec ceux de lord Hertford, sont une Sainte Famille, au révérend T. Staniforth, et une Madone, à lord Overstone, le président du comité général de l'Exhibition.

1. Le pendant.

Digitized by Google

La Sainte Famille, que le catalogue du Louvre appellerait le Ménage du menuisier (ainsi qu'il a fait pour la petite Sainte Famille de Rembrandt, n° 410, qui représente bien réellement, dans l'idée du maître, la Vierge Marie, l'Enfant divin et Joseph l'ouvrier), est comprise, en effet, comme une simple famille prolétaire; et peut-être les Espagnols et les Hollandais, qui ont interprété ainsi l'Évangile, en ont-ils pénétré l'esprit plus profondément que les Italiens avec leurs préoccupations mystiques ou leurs tendances païennes.

La bonne mère, assise sur un siége de bois, au pied duquel est couché un chat familier, tend les bras au petit bien-aimé, que lui apporte le père adoptif, debout, en manteau jaune et robe grise. Le vêtement de la femme est d'un ton rosé; elle a sur les genoux une couverture blanche, pour recevoir l'enfant; en arrière, sur le dossier de la chaise, est rejetée une draperie bleue. A gauche, au second plan, on voit l'établi et les instruments du charpentier. Peint dans le style le plus ferme. On songerait presque à Ribera, s'il avait jamais eu, en même temps que sa vigueur, autant de grâce et de tendresse. Hauteur 7 pieds sur 5 pieds de largeur. Gravé par Boydell.

La Madone appartenant à lord Overstone est à peu près de même dimension que la Madone au Chapelet du Louvre (n° 547), mais d'une exécution toute différente, quoique la pose des deux Vierges ait quelque analogie. Ici, outre qu'il y a beaucoup de noblesse dans la physionomie et le caractère, la couleur, moelleuse et blonde, élève l'apparition au-dessus de l'atmosphère terrestre. Le dessin et le modelé sont

Digitized by Google

pourtant très-positifs et n'ont assurément rien de fantomatique. C'est la magie de la couleur, qui, seule, donne à cette mère portant son fruit quelque chose de surnaturel.

Le petit Jésus est ravissant : les deux mains dans le sein de la Vierge calme et rayonnante, il retourne la tête de face, dans l'attitude du Bambino de Raphaël, appartenant à lord Cowper. Toujours la robe rose camélia, et une draperie bleue, en travers sur le giron. Fond uni, simple, d'un brun gris. Exporté d'Espagne par M. Ford. Collection Berwick. Décrit par Stirling, Waagen, etc. Une pareille Vierge ne pouvait manquer d'avoir tous les sacrements.

Les autres Madones n'approchent pas de celle-ci. M. W. Stirling en a envoyé deux, dont l'une, avec un saint Jean, figures de grandeur naturelle, provient du couvent de la Mère-de-Dieu, à Séville; — une troisième, dans une gloire, appartenant à sir Culling Eardley, et trop vantée, selon moi, par M. Waagen [1], est assez ordinaire, sur son fond lourd sans transparence, un peu jaune d'œuf.

Le plus grand des Murillo, 12 pieds 6 pouces sur 5 pieds 4 pouces, Saint Gilles en extase devant le pape Grégoire IX, peint pour le couvent des Franciscains, à Séville, avait été rapporté d'Espagne par le général

1. Sauf ce désaccord sur la Madone de sir Culling Eardley, toutes les appréciations de M. Waagen, dans le *Kunstblatt* et dans la *Revue universelle des Arts*, concordent avec les nôtres. Nous nous félicitons de nous rencontrer toujours ainsi avec lui; car il a sur tous les critiques de l'Europe, et même de l'Angleterre, l'avantage d'être le seul qui, d'avance, ait pu examiner à loisir les chefs-d'œuvre prêtés à Manchester par les châteaux de l'aristocratie anglaise.

Digitized by Google

Favier. Il a passé dans la collection Aguado, ainsi, je pense, qu'un Abraham recevant les anges; 8 pieds sur 5. Les trois anges sont à table; Abraham, portant sur un plat un quartier d'agneau, s'avance vers ses hôtes célestes. Scène trop vulgaire assurément, mais belle couleur.

Deux pendants, aussi de grande proportion, 8 pieds 6 pouces sur 5 pieds 7 pouces, et provenant tous les deux du couvent des nonnes de Saint-Léandre, à Séville : — Saint Jean et les pharisiens; le saint debout, son mouton à ses pieds; au milieu, un pharisien barbu, enveloppé d'un ample manteau noir; à sa gauche, deux autres figures de pharisiens. Peinture très-énergique et très-colorée. — Le Baptême; Jésus demi-nu, agenouillé au bord du Jourdain; saint Jean, couvert d'une draperie rouge sang, lui verse l'eau sur la tête avec une coquille. Fond de paysage très-clair. Dans le ciel, la colombe planant.

Autre grand tableau, 7 pieds sur 5 : la Fuite en Égypte, dans la manière la plus rude et la plus contrastée, mais excellent.

Enfin, une toile de 6 pieds carrés, à lord Elcho : Saint Augustin, debout et de profil, tend un bissac dans lequel le jeune Sauveur, en robe lilas tendre, met un pain. Au-dessus d'eux, des anges en l'air. Cette gloire d'anges, le ciel, le paysage, tous les fonds, superbes!

Miss Burdett Coutts (encore son nom attaché à de petits trésors) possède deux ou trois Murillo, toujours de la collection Rogers, qu'elle semble avoir accaparée en partie : — le Saint Antoine prosterné devant l'apparition de Jésus, portant le globe et la croix, est bien

Digitized by Google

un peu froid et noir, — mais le Saint Joseph embrassant Jésus, petit tableau de 1 pied de haut, qui a passé aussi dans la collection de M. Henri Hope, est exquis de sentiment et d'expression. Il semble tout d'or, tant il est inondé de lumière.

La France avait autrefois deux portraits de Murillo par lui-même : — l'un au musée espagnol, payé en Espagne 50 000 francs, à ce que je crois, par le baron Taylor, et qui ne paraissait pas estimé en France selon son mérite; — l'autre à la galerie Standish, et que l'on considérait comme une sorte de copie assez faible du premier.

Ils sont là tous les deux à l'Exhibition de Manchester.

Celui du musée espagnol, qui est parfaitement original, et très-beau, et bien précieux, a été acheté par lord Stanley à la vente des objets d'art du feu roi Louis-Philippe. Il est, on se le rappelle, en buste, dans un médaillon ovale, sur le rebord duquel s'appuie la main droite, une main supérieurement peinte. La tête puissante est de trois quarts à droite et offre quelques traits de ressemblance avec la belle tête de Molière. La toile porte en bas une inscription.

Celui de la galerie Standish, qui ne saurait être une copie ni une répétition, puisqu'il est disposé autrement, a bien moins de caractère; mais encore n'est-il point à dédaigner. Peut-être a-t-il été peint dans l'atelier du maître par un de ses élèves.

Il y a encore quelques autres toiles de cette même galerie Standish, dont un Anglais excentrique avait fait cadeau par testament à l'ex-roi des Français, et qui est retournée presque tout entière dans l'île d'o

Digitized by Google

elle était venue : — un enfant Jésus dormant dans les bras de saint Joseph ; — un Ecce Homo, assez froid, etc. ; — et, du musée espagnol, un paysage très-lestement barbouillé.

Une esquisse intéressante, en ce qu'elle montre les préparations et les *dessous* du maître, est l'étude d'une femme qui boit dans une coupe de bois, pour l'immense tableau du Moïse frappant le rocher, de l'hôpital de la Charité, à Séville.

Une Tête du Christ couronné d'épines sur ses longs cheveux bruns, sorte de sainte face qui s'enlève au milieu d'une toile dont le fond est seulement frotté de gris, provient de la collection Berwick, comme la belle Madone à la couleur magique, et appartient au même propriétaire, lord Overstone.

Deux autres peintures, certifiées par M. Waagen, ont échappé à mes recherches : un Sposalizio, au comte de Listowel, et une esquisse du Miracle des pains, dont la grande peinture est, avec le Moïse, à la Charité de Séville.

Encore un, le dernier, et qui n'est point catalogué[1] : l'enfant Jésus, de grandeur naturelle, en belle robe rosée, est debout et de face, les yeux levés vers le ciel. De sa main gauche il tient sa houlette ; la main droite repose sur la tête d'un mouton. A ses pieds, deux autres moutons. Est-ce le tableau célèbre, plusieurs fois gravé sous le nom du Bon Pasteur ? Je crois qu'il y en a un original au musée de Madrid. Lord Ellesmere en

1. Le nouveau tirage du catalogue a réparé cette omission. C'est, en effet, le Bon Pasteur (*the Good Shepherd*), et il appartient au baron Lionel Rothschild.

Digitized by Google

possède dans sa galerie une très-belle copie par Grimoux. Le Saint Jean à l'Agneau, de la National Gallery, doit être le pendant de ce Bon Pasteur, et il a aussi été gravé comme tel. Quoi qu'il en soit, le Jésus de Manchester, malheureusement placé en fausse lumière, semble d'une qualité très-distinguée.

A Murillo, qui mourut en 1682, finit, hélas ! l'école espagnole. Velasquez avait disparu depuis vingt-deux ans déjà. Il n'y avait plus que des élèves de ces deux grands maîtres, et quelques peintres assez robustes, comme Coello, qui faisaient de vains efforts pour perpétuer la gloire de l'art espagnol. Dès la fin du XVIIe siècle, à défaut d'artistes nationaux, l'Espagne était envahie par des étrangers médiocres, et Luca Giordano y régna de 1692 à 1702. Au milieu du XVIIe siècle, c'est l'Allemand Raphaël Mengs, déguisé en caricature de Guido Reni, qui a le monopole des arts à Madrid. Où sont donc les successeurs de Velasquez et de Murillo ? Il n'en parut point.

Depuis eux, un seul homme en Espagne fut un véritable artiste : c'est Goya. On voit de lui à Manchester quatre pochades d'enfants, non cataloguées[1] et égarées dans la Clock Gallery, ce *refugium peccatorum*.

Goya vécut bien vieux, et, de la France où il mourut (à Bordeaux, en 1828), il put voir les Aparicio, les Madrazo et bien d'autres livrer au triste style de Louis David — sa patrie, la patrie de Velasquez !

1. Le nouveau tirage du catalogue les enregistre au nom de Goya : « quatre esquisses d'Enfants qui jouent. »

Digitized by Google

ÉCOLES DU NORD.

LES ALLEMANDS.

I

Meister Stephan, Martin Schön, Wohlgemüth, Le Maître de la Passion Lyversberg, Grünewald d'Asschaffenburg.

Il faut reprendre maintenant la lignée du Nord.

Il n'y a véritablement qu'une seule école du Nord : Allemands, Flamands, Hollandais, jusqu'au XVIe siècle, époque où l'influence italienne a modifié en même temps l'art de ces trois peuples.

C'est le même génie au fond, avec seulement ces différences climatériques et physiologiques, si l'on peut ainsi dire, qui se remarquent aussi dans les nombreuses familles de l'école italienne.

L'histoire de ces anciennes écoles du Nord n'a été éclaircie que très-récemment, et, bien que quelques critiques français y aient contribué, elle n'est pas encore très-familière à la France.

Chose singulière ! c'est pendant que leurs peintres

Digitized by Google

allaient se replonger dans l'imitation étrangère à la source italienne, Overbeck chez les Ombriens, Cornelius chez les Florentins, c'est à ce moment-là que les érudits germaniques ressuscitaient l'histoire de leur art indigène, qui en vaut la peine.

Cette histoire, ou du moins la demi-lumière dont on l'a éclairée, ne commence qu'avec le XVe siècle, et, quoi qu'on ait fait, les van Eyck demeurent toujours, dans le double sens du mot, les *premiers* maîtres du Nord.

Logiquement c'est donc par eux qu'il faudrait commencer; mais, comme ils ont dans les Pays-Bas une postérité nombreuse et ininterrompue jusque vers le milieu du XVIe siècle, comme les écoles flamande et hollandaise se perpétuent ensuite, à travers des fortunes diverses, jusqu'à la fin du XVIIe, nous prendrons d'abord l'école allemande, qui tombe au XVIe, et qui, hélas! ne s'est plus jamais relevée depuis.

Le prince Albert possède à Kensington Palace la plus belle collection privée qui existe de ces maîtres primitifs des écoles du Nord, de même que la collection appartenant en propre à la reine Victoria, et provenant de George IV (à Buckingham Palace), est une des plus belles du monde, comme choix des maîtres hollandais et flamands.

C'est donc le prince Albert qui a envoyé presque tous les Allemands, et la plupart et les meilleurs des Flamands primitifs.

Le plus ancien maître allemand dont on ait ou dont on croit avoir le nom avec les œuvres, excepté la vieille école de Bohême, est Meister Wilhelm, appelé

Digitized by Google

quelquefois Guillaume de Herle (entre 1360 et 1380), à qui on attribue des tableaux de la cathédrale et du musée de Cologne. Peut-être est-ce à côté de lui que s'était formé Hubert van Eyck.

Meister Stephan, Stephan (Etienne) Lothener, l'auteur du fameux triptyque de la cathédrale de Cologne, où est représentée au centre l'Adoration des mages, passe pour avoir été élève de ce maître Wilhelm. Il *florissait*, comme disent les érudits, à Cologne dans les premières années du xve siècle.

Nous avons de lui, à Manchester, un tableau, un chef-d'œuvre.

Trois figures en pied et debout : sainte Catherine d'Alexandrie, saint Mathieu et saint Jean l'évangéliste. Catherine est au milieu, la main droite sur une grande épée ; elle porte une riche couronne d'or et un manteau rouge, presque sans plis. A gauche, Mathieu tient un livre ; derrière lui est un petit ange en manteau vert clair. A droite, Jean, de face, tout en blanc, un calice d'or à la main ; son aigle, en avant, par terre ; cet aigle, qui a une large auréole d'or, est étonnant. Je n'ai jamais rien vu de plus réel et en même temps de plus énergique dans aucune école. Le tout, très-fin de galbe, de modelé, de ton, est d'une tournure très-simple et très-fière.

Les figures ont plus de 1 pied de proportion : le tableau, environ 1 pied 8 pouces de haut et 15 à 18 pouces de large.

Martin Schön est de la même époque à peu près. C'est, relativement à Cologne, l'école du haut Rhin. Mais le style est peu différent. Les deux écoles ne s'é-

Digitized by Google

cartent guère, au fond, de Jan van Eyck. On prétend même que le gracieux Martin Schön, comme le gracieux Memling, a reçu des leçons de Rogier van der Weyden, l'élève de Jan. On le croirait, à son œuvre gravé, si ce n'est qu'il a encore plus d'élégance et de sentiment.

Ses deux tableaux de Manchester sont sur panneau: une petite Madone en manteau rouge, assise sous un arbre, dans un beau jardin; œuvre très-délicate et très-poétique. 11 pouces seulement sur 8 pouces trois quarts. Au prince Albert. — Pilate et les Juifs, à M. J. H. Green; le Christ de profil à droite, un manteau gris jeté sur ses épaules, est présenté au peuple. La figure a presque 2 pieds de proportion; le tableau 3 pieds de haut sur 1 pied 4 pouces; c'est un volet de triptyque probablement. Il provient de la collection Aders. M. Waagen le cite, quoiqu'il ait déclaré ailleurs, je crois, que les seuls tableaux bien authentiques de Martin Schön étaient ceux de Colmar.

L'authenticité de ces deux peintures peut être contestée, en effet, malgré leur charme et leur perfection; la Madone au prince Albert se rapproche cependant du type si bien marqué dans les douces et fines gravures du maître.

C'est là un des avantages de l'Exhibition de Manchester, de pouvoir comparer les peintures et les gravures des maîtres qui ont pratiqué ces deux arts, et de pouvoir aussi consulter leur œuvre gravé par d'autres d'après eux. Il n'y a qu'à monter sur la galerie du transept, où sont classées les productions de la gravure, depuis les nielles jusqu'à ce jour.

Digitized by Google

Martin Schön y est très-complet et en superbes épreuves; Albert Dürer aussi, et toute son école, et Cranach, et Lucas de Leyde, et les autres de tous pays.

Bien souvent, après avoir contemplé les Raphaël et les Italiens du XVIe siècle, nous nous sommes donné le plaisir d'aller admirer les Marc-Antoine, les Augustin Vénitien, les Marc de Ravenne, les Bonasone. Mais cela est en dehors de notre sujet pour le moment.

On a beaucoup discuté pour savoir si Martin Schön, qui fut probablement le maître de Holbein le vieux, n'avait pas été aussi un des maîtres de Dürer. Cela se peut et les dates ne s'y opposent point, puisque *le beau Martin* (Martin *Schön*) ne serait mort qu'en 1488, selon le document découvert par M. Passavant, et même, selon M. Wauters, de Bruxelles, qu'en 1499. Pour ma part, je suppose ce lien entre les deux maîtres de Colmar et de Nuremberg, à voir certaines analogies dans leur travail comme graveurs, quoique leurs caractères soient si différents; l'un si tendre et si naïf, l'autre si ferme, si grandiose, et souvent étrange jusqu'à la sauvagerie.

En tout cas, voici le vrai maître de Dürer, celui à qui il ressemble et à qui certainement il a dû plusieurs de ses énergiques qualités. En étudiant les trois tableaux de Wohlgemüth à l'Exhibition de Manchester, on est encore frappé de l'idée que nous avons déjà exprimée à propos de Raphaël et de Michel-Ange: — Les plus grands hommes ont toujours des préparateurs.

Wohlgemüth a été le Ghirlandajo d'Albert Dürer.

Deux de ces peintures de Wohlgemüth sont extrêmement curieuses: une Descente de Croix et Pilate se lavant les mains; pendants qui paraissent être des vo-

Digitized by Google

lets et dont les panneaux ont 3 pieds 4 pouces sur 1 pied 8 pouces. La composition est très-dramatique, le dessin accusé avec une vigueur exagérée; les mouvements et les expressions ont une violence qui va jusqu'au fantastique. Dürer a eu cela aussi quelquefois dans ses conceptions et dans son exécution.

Ces Nurembergeois sont les Florentins de l'Allemagne, et Dürer en est le Dante et le Michel-Ange.

L'Institution de Liverpool, propriétaire de ces deux raretés, contrôlées par M. Waagen, a envoyé, de plus, un troisième Wohlgemüth, Madone avec l'Enfant, qui reçoit une coupe du donateur; figures de 1 pied et demi de haut; — et un tableau de l'école, représentant à peu près le même sujet.

Avant d'accoster le glorieux disciple de Wohlgemüth, nous trouvons deux grands artistes absolument inconnus en France, le Maître de la Passion Lyversberg et Grünewald d'Asschaffenburg.

Ce Maître de la Passion Lyversberg (on désigne ainsi le peintre anonyme d'un tableau représentant la Passion, conservé dans la collection du conseiller Lyversberg, à Cologne) est présumé le même que le Maître de Werden, dont la National Gallery a réuni quatre panneaux trouvés dans une vieille abbaye de Werden, près Dusseldorf. C'est donc encore l'école de Cologne.

Le prince Albert a envoyé trois tableaux du Maître de la Passion Lyversberg, peints probablement entre 1466 et 1470: une Présentation au temple, sur fond d'or, avec six figures à droite et six à gauche; peinture claire, fine et ferme; 3 pieds 7 pouces sur 2 pieds 9 pouces; — une petite Sainte Famille, — et un

Digitized by Google

portrait de femme, mi-nature, en buste, avec les deux mains; elle a une coiffure blanche empesée et un vêtement noir; le caractère sérieux de la tête et la correction du dessin font songer à Holbein dans sa manière sèche.

Le Grünewald, appartenant aussi à la galerie du prince Albert, et provenant de la collection Orford, est un grand tableau d'autel, triptyque haut de 6 pieds, dont le panneau central a environ 4 pieds de large et les volets environ 1 pied et demi. A l'intérieur des volets, saint Philippe, saint Jacques et saint Érasme; à l'extérieur, que nous n'avons pas vu, le triptyque étant ouvert, saint Nicolas et saint George.

Mais c'est la composition principale qui est belle! On conçoit que ce Grünewald ait été dans son temps une sorte de rival d'Albert Dürer. Au milieu, la Vierge tenant l'Enfant est couronnée par deux anges ailés; son pied nu repose sur le croissant. A ses côtés, sainte Catherine et sainte Barbara. Ces trois figures de femmes, debout, presque de grandeur naturelle, sur fond d'or, sont exquises; les têtes ont un charme, les costumes une élégance, le coloris une richesse, une vigueur, une harmonie, que Memling n'a point surpassés.

A propos de ce Grünewald, le catalogue a fait une plaisante *mistake:* dans les notices biographiques[1], par ordre alphabétique, qui suivent la nomenclature des tableaux, on trouve à la lettre G: « Grünewald, Mathias, né à Asschaffenburg vers 1450, mort en 1510; »

1. Ces notices ont disparu de la deuxième édition du catalogue.

Digitized by Google

et à la lettre A : « Asschaffenburg, Mathias, né à Grünewald, 1450, mort en 1510. » Asschaffenburg est, comme on sait, sur le Mein, pas loin de Francfort. Mais, par malheur, il y a, je crois, sur les bords du Rhin, un village qui s'appelle Grünewald (forêt verte). Grünewald d'Asschaffenburg ou Asschaffenburg de Grünewald, qu'importe ? Son tableau est là. Le nom ne fait rien à l'œuvre.

Digitized by Google

II

Albert Dürer, Cranach, Holbein.

Albert Dürer. Combien en avez-vous en France? Point; si ce n'est, à ce que je crois, un qui est au musée de Lyon, et où même se trouve le portrait du maître avec ses longs cheveux d'or. Quant au tableau de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais, rue Saint-Antoine, je suppose qu'on a renoncé depuis longtemps à le prendre pour un Dürer.

A Manchester, nous avons un portrait et une Madone d'Albert Dürer.

Le portrait, appartenant au duc de Northumberland, offre un grand intérêt, car c'est le portrait, signé et daté 1497, du père de l'artiste, du vieil orfévre hongrois. Albert, alors âgé de vingt-six ans, n'avait pas encore vu l'Italie, où il n'alla que neuf ans après, en 1506. Ce portrait a été gravé par Hollar. Je crois qu'il y a, à la galerie de Florence, un autre portrait qu'Albert avait fait de son père, quelques années auparavant.

Le père Dürer est en buste, moins grand que nature, dans cette proportion mixte qu'affectionnaient

Digitized by Google

les Allemands de cette époque-là, et que Holbein aussi a souvent donnée à ses portraits, par exemple à celui d'Érasme (n° 208 du Louvre). Il est tourné de trois quarts à gauche; ses deux mains croisées sont presque cachées dans les grandes manches de sa houppelande jaunâtre, doublée de fourrure noire. Sa toque est noire aussi. Le fond sur lequel il se détache est un simple frottis, très-léger, à la manière de certains fonds de Rubens. L'exécution est large, facile, point du tout sèche, très-onctueuse au contraire, la touche mêlant les couleurs avec une harmonie tout à fait juste. La tête a un franc caractère, beaucoup de pensée et beaucoup de force. On dirait que cette peinture est une ébauche très-avancée, jetée là de première impression d'après la nature, et sur laquelle le célèbre graveur n'a pas encore eu le temps de ciseler les contours, ce qui donne quelquefois à ses tableaux un peu de dureté et de froideur. Le beau portrait de Sénateur (daté 1514), que possède la National Gallery, est bien plus arrêté et semblerait sec à côté de celui-ci.

La Madone (non cataloguée)[1] est un panneau découpé en ogive, et haut d'environ 2 pieds. La Vierge, assise sur un trône, se presse de la main gauche le sein, et de la main droite porte l'enfant Jésus. Elle a une couronne et de longs cheveux crêpés, couleur d'or. Robe bleue, manteau rouge. Au pied du trône

1. Je suis très-heureux de trouver mon attribution confirmée par la nouvelle édition du catalogue, où est enregistrée cette Madone d'Albert Dürer, comme provenant de Windsor Castle. C'est une garantie de plus; car à Windsor Castle, comme à Buckingham Palace, tout est bon.

Digitized by Google

sont agenouillés, à droite, un évêque en noir, et tenant un livre; à gauche, un autre évêque, en blanc, les mains jointes sur sa crosse. Entre eux, et tout à fait au premier plan, un vase de terre bleue, avec des lis dedans. Derrière le trône, échappée de paysage: d'un côté, des collines vertes; de l'autre, on distingue une grande flèche de cathédrale; est-ce la cathédrale de Nuremberg?

Cette peinture est extrêmement ferme, d'un dessin savant et grandiose. La tête de la Vierge rappelle les Madones de l'œuvre gravé.

Près du portrait peint par Dürer est un portrait peint dans la même proportion par un de ses élèves, Hans Scheuffelein, et qui représente un autre peintre et graveur de leurs amis, Hans Sebald Beham, une puissante tête. Ces Allemands du XVIe siècle étaient de fameux hommes. Vous n'avez plus des têtes comme ça au XIXe siècle.

Ce vieux Beham, aux traits énergiques, a les mains croisées, comme le père de Dürer. Mais ils ne restaient guère ainsi, les bras croisés, que pour poser devant les grands peintres, en causant après le travail. Il porte une toque noire et un pourpoint noir, sur lequel ressort sa large barbe blanche, taillée carrément, sans moustaches. Pour fond, de l'eau et du ciel. Au milieu de l'eau (serait-ce le Rhin?) on voit une île et un rocher. Ce portrait de Beham appartient aussi au duc de Northumberland.

Un second portrait, par Scheuffelein, Jeune Fille en buste, mi-nature, paraît également très-bon. Mais il est trop haut placé pour qu'on puisse l'examiner.

Digitized by Google

De Hans van Kulmbach, autre sectateur de Dürer, un portrait de jeune homme, appartenant au prince Albert; — de George Pencz, qui étudia en Italie après s'être formé à Nuremberg, un portrait d'Érasme, copié sur une peinture de Holbein. On lit au bas : « D. Erasmus Roterodamus, etc., 15 G. P. 37. » Sans ce monogramme de George Pencz avec sa date 1537, cette excellente copie aurait toujours passé très-probablement pour un original. A Sa Majesté, du château de Windsor. Cité par Jameson et Waagen.

De Hans Burgkmair, ami de Dürer, une Adoration des bergers, au prince Albert, ainsi qu'un enfant Jésus apprenant à marcher, par un Allemand, qui a peint à Ulm, au commencement du XVIe siècle, Martin Schaffner.

Lucas Cranach est le principal maître d'une autre branche de l'école allemande, de la branche saxonne qui représente si bien le mouvement de la Réformation. Il se trouvait justement à Wittemberg, où Luther était professeur de l'université. Il fut à Luther ce que Raphaël fut à Léon X. Il le peignit, lui et les siens, signant ces têtes de révoltés avec un petit dragon de feu.

Luther, le gros électeur de Saxe (le Louvre, n° 99, en a un superbe petit portrait par Cranach) et une bande de *réformés*, nous les avons à Manchester en très-belle qualité, tous en noir, réunis sur un panneau appartenant au comte Craven. Les têtes sont fières et vivantes; l'ensemble est d'un ton vénitien.

Nous avons aussi une femme qui dort près d'une fontaine (à la Liverpool royal Institution). Cranach,

Digitized by Google

comme on doit bien le penser, n'a pas fait de sujets catholiques, apostoliques et romains; il n'a guère fait que des femmes nues, après ses amis les protestants : des Ève ou des Vénus, des baigneuses ou des dormeuses; celle-ci, qui est supérieurement modelée presque sans ombre, comme d'habitude, a environ 1 pied et demi de haut. Elle porte la date 1534 avec le dragon ailé. Ces deux Cranach sont cités par M. Waagen.

Qui aurait des Holbein si l'Angleterre n'en avait pas? L'Angleterre en a, je crois, par centaines : à Hampton Court, à Windsor Castle, à Kensington Palace, dans toutes les résidences royales, dans tous les châteaux de la vieille aristocratie. Durant un quart de siècle, Holbein est à lui seul toute la peinture en Angleterre. L'Angleterre n'a que lui et ses continuateurs obscurs, et quelques autres étrangers venus après lui, pour occuper tout le XVIe siècle.

Dans la Galerie des portraits, nous trouverons une douzaine de Holbein, sans compter les miniatures, qui sont des merveilles. Ici, dans la Galerie des anciennes écoles, nous en avons six ou huit pour échantillon.

D'abord, un des plus précieux qui existent, le Henri VIII, à mi-corps, appartenant au comte de Warwick; c'est l'original typique que le maître a reproduit plusieurs fois. Une de ces excellentes répétitions, appartenant au duc de Manchester, a été classée dans la série des portraits historiques.

Ce Henri VIII est effrayant à voir ainsi, de pleine face et de grandeur naturelle, tel que Holbein a osé le faire avec une sincérité prodigieuse. Il est modelé

Digitized by Google

en vive lumière, avec des demi-teintes si claires et si fines, qu'on ne perd aucun détail de ce visage monstrueux, démesurément étalé aux tempes et autour des oreilles, où siégent tous les instincts brutaux, gloutons et sanguinaires, aux mâchoires, que Rabelais eût appelées des *badigoinces*, autour du menton et aux lourdes attaches de son fanon de buffle. Nous verrons à la Galerie des portraits ses femmes qu'il a tuées, et les hommes qu'il a tués.

Cette page d'histoire, peinte par Holbein, en apprend plus sur le pape de l'Angleterre que tous les livres et toutes les chroniques.

L'art est un témoin impitoyable quand il traduit ce qu'il voit et comme il le voit.

Aussi, en général, les souverains du monde ont-ils toujours eu plus de précaution que ce bon et imprudent Henri VIII, et ils se sont arrangés avec leurs peintres pour se faire présenter à la postérité dans toute leur gentillesse. François Ier, qui avait aussi une tête assez phénoménale, n'est-il pas tout à fait aimable dans le portrait du Titien (n° 469 du Louvre), lequel, à la vérité, n'a pas été peint d'après nature? Ce rustre de Jean Cousin ne fut pas si flatteur dans le buste en bronze, qu'il a laissé du roi chevalier. Et le petit Charles IX, de Jehannet (n° 107 du Louvre), si mignonnement pomponné, qui s'imaginerait qu'un jour, — une nuit! — il ait eu l'idée de chiffonner sa collerette avec une arquebuse? Il faut lui regarder dans le jaune des yeux pour deviner cela.

Ce n'est pas sans raison qu'on appelait autrefois si naïvement les peintres royaux des *valets de chambre*,

Digitized by Google

fonction trop honorable pour tomber en désuétude, et qui s'est toujours perpétuée depuis.

Nous avons aussi à Manchester deux portraits de François Ier précisément, très-beaux tous les deux, et attribués à Holbein. Il me paraît que ni l'un ni l'autre ne sont de lui.

L'un de grandeur naturelle, à mi-corps, appartient à Sa Majesté (château de Hampton Court); le catalogue dit lui-même que ce pourrait être un Clouet; mais ce n'est pas de Clouet non plus, à mon avis, du moins du Jehannet qui a fait le petit Charles IX. Jehannet et son école ont la finesse du modelé, la délicatesse du dessin, un esprit très-subtil dans la tournure de leurs portraits, toutes qualités assez étrangères au François Ier de Hampton Court, qui est très-savant et très-ferme, mais un peu lourd.

L'autre François Ier, aussi en buste, mais de petite proportion (le panneau a 1 pied 8 pouces sur 1 pied 2 pouces), a bien plus d'analogie avec Holbein, et, sauf à se demander où et quand Holbein aurait fait ce portrait du roi de France, on l'accepterait volontiers. Mais il y a une difficulté, si ce n'est point une faute typographique : le catalogue mentionne une signature avec la date : *Anno D.n.i.* 1509. Je n'ai pas pu découvrir et vérifier moi-même cette date malencontreuse.

En 1509, Holbein avait onze ans, et le prince qui devait être le roi François Ier en avait quinze!

Cette excellente peinture vient pourtant de la galerie du prince Albert[1], qui ne laisse guère passer de ces

1. La nouvelle édition du catalogue a conservé à Holbein ce

Digitized by Google

anachronismes. Si le grand catalogue, dont on n'a point encore de nouvelles, rectifie cette date de 1509 et change le zéro en 2, je tiendrai ce portrait de François pour bien attribué, car, justement en 1529, Holbein fit un voyage de Londres à Bâle et peut avoir passé par la cour de France, où les souvenirs de Pavie et de la prison en Espagne étaient déjà loin.

M. Barker a envoyé un portrait du roi Édouard VI; mais la Galerie des portraits en montre un autre bien préférable, et qui est un des précieux morceaux de Windsor Castle.

Le portrait du docteur Stokes, évêque de Londres, vient du même château royal. De Windsor tout est parfait. Ce portrait de l'évêque de Londres va bien avec le Henri VIII, de Warwick Castle.

Le sixième Holbein catalogué est sur fond d'or, Jeune homme tenant un livre (appartenant à lord Ward). Ce fond d'or est bien étrange dans un Holbein.

Il y a encore deux Holbein, non catalogués, mais que des numéros additionnels rattachent au maître[1] : un excellent portrait, de trois quarts, en buste, presque de grandeur naturelle, et une véritable composition, avec six figures principales, quoique le panneau n'ait pas plus de 2 pieds de large sur 1 pied de haut. Scène

second portrait du roi de France, mais en indiquant qu'il appartient à lord Ward (et non plus au prince *Consort*). La ligne mentionnant la signature et la date 1509 a été supprimée. Comment se reconnaître dans tout cela? Je laisse donc mes observations telles quelles.

1. La nouvelle édition du catalogue porte, en effet, à Holbein : un portrait, appartenant au duc de Newcastle, et une composition, intitulée l'Enfant prodigue, appartenant à la Liverpool Institution.

Digitized by Google

d'intérieur, qu'on pourrait appeler le Jeu de dés. Un homme et une femme, richement parés, sont assis à une table; un autre homme, debout et tenant de la main droite un sabre, vient de jeter les dés sur la table, et regarde. Trois servantes empressées apportent des verres et des fruits.

Le sujet pourrait bien être l'Enfant prodigue; car, par une ouverture à droite, on voit en figurines, dans le paysage, deux petits épisodes qui semblent se rapporter à cette légende : un jeune homme demi-nu que des femmes poursuivent, et un vieillard qui ouvre ses bras à un pâtre en haillons.

Ce tableau, très-original et très-savant, est de la première manière du maître et rappelle beaucoup, comme style et comme exécution, les curieuses enseignes de maîtres d'école, datées de 1516, et conservées au musée de Bâle.

Après les préparateurs du xve siècle, après ces trois grands hommes du xvie, Dürer, Cranach, Holbein, l'école allemande s'arrête tout court. Manchester ne montre plus que deux tableaux de Bartholomé de Bruyn, dont l'un est même attribué à Mabuse par M. Passavant; — un Saint Pierre, d'Adam Elsheimer, à lord Elgin; — et des animaux, de Philippe Roos, né à Francfort-sur-Mein, et appelé Rosa di Tivoli.

Di Tivoli! nous sommes perdus. Ce n'est plus l'Allemagne!

Digitized by Google

LES FLAMANDS

I

Maîtres primitifs : les van Eyck, Christophsen, Rogier van der Weyden, Gérard van der Meire, Hugo van der Goes.

De toutes les écoles européennes, c'est peut-être la première école flamande qui a le mieux représenté l'art catholique. Elle en a exprimé le côté humain et naturel, tandis que l'Italie en a pris d'abord le côté surnaturel et mystique, et ensuite le côté plastique et païen. Ces Flamands primitifs furent d'excellents traducteurs de l'Évangile, naïfs et simples comme lui.

Ils sont au grand complet à Manchester : van Eyck et ses élèves, Christophsen, Rogier van der Weyden, van der Meire et van der Goes ; puis Memling ; puis, Quinten Massys, Mabuse, Henri Met de Bles, Patenier, jusqu'à Bernard van Orley, qui ouvre la seconde époque, où le génie flamand est dénationalisé par l'influence italienne.

Le premier tableau dans la série des écoles du Nord à gauche est une copie de la fameuse Adoration de l'Agneau, des van Eyck, et qui montre, telle qu'elle était, tous volets ouverts, l'ensemble de la composition origi-

Digitized by Google

nale, aujourd'hui dispersée. La partie principale, les quatre panneaux du centre, et deux des volets supérieurs, Adam et Ève, sont restés à Gand; les six autres volets sont au musée de Berlin.

Michel Cocxie en avait fait, en 1559, pour Philippe II d'Espagne une belle copie, qui a eu le même sort que l'original. Les morceaux de cette reproduction sont aux musées de Berlin et de Munich.

La copie qu'on voit à Manchester est donc bien intéressante, quoiqu'elle n'ait été peinte, dit-on, qu'au commencement du XVIIe siècle (le catalogue l'attribue à l'école des van Eyck). Elle était autrefois à l'hôtel de ville de Gand. Vendue par les Français en 1796, elle entra dans la célèbre collection Aders, et aujourd'hui elle appartient à M. J. L. Lemmé. On peut consulter sur cette copie, et en général sur tous ces Flamands primitifs, MM. Passavant, Kugler, Nagler, Forster, Waagen, etc.; l'abbé Carton, MM. Delepierre, Wauters, *etc.*; MM. Michiels, de Laborde, etc.

Les panneaux, comme dans l'original, sont arrangés sur deux files superposées : en bas, au centre, l'Adoration de l'Agneau, flanqué des Juges équitables et des Soldats du Christ, des Anachorètes et des Pèlerins; en haut, sept compartiments, le Père éternel au milieu, et, de chaque côté, trois sujets, savoir : la Vierge et saint Jean-Baptiste, qui se font pendant à la droite et à la gauche du Père éternel; puis, un chœur d'anges chantant, qui fait pendant à un chœur d'anges jouant de divers instruments de musique; ces anges sans ailes et drapés de riches étoffes ont été souvent pris pour des vierges; mais, comme ils sont ha-

Digitized by Google

billés, personne n'en sait rien. Puis, Adam, qui fait pendant à Ève, tous deux nus et de grandeur naturelle.

Ces deux volets extrêmes du haut de l'original, aujourd'hui cachés à l'évêché de Gand, ne sont pas les moins curieux. Des figures nues, grandes comme nature, c'est bien rare à cette époque-là, où les peintres n'étaient pas encore très-initiés à l'anatomie. Van Eyck, Jan je suppose, a certainement peint ces deux figures d'après nature, et elles ont un sentiment de réalité extraordinaire. La femme paraît enceinte et bien confuse de ses flancs rebondis; Adam n'est pas gai non plus, et par pudeur il tient une de ses mains dans la pose de la Vénus de Médicis.

En tout douze morceaux[1].

Il y avait aussi autrefois sous l'ensemble une longue predella, l'Enfer avec les damnés, peinte à la détrempe, et qui fut bientôt effacée et détériorée, sans doute avant la date de notre copie où cet enfer n'est point reproduit, non plus que les peintures qui décoraient les volets à l'extérieur.

Les tableaux attribués à Jan van Eyck dans le catalogue sont au nombre de quatre :

Une Madone appartenant au duc de Newcastle[2]? La

1. Voir à l'Appendice une note concernant ce tableau de van Eyck, les quatre morceaux de Saint Bavon, les deux volets Adam et Ève, cachés à l'évêché de Gand, et les six volets du musée de Berlin.

2. Le catalogue, dans son second tirage, porte trois Madones de van Eyck, *Virgin and Child*, sans autre désignation; l'une appartenant au duc de Newcastle, l'autre à lord Feversham, la troisième provenant de la galerie du roi de Hollande. Pour celle-ci, il ne

Digitized by Google

Vierge est debout et de face, tout en rouge, la robe et le manteau brodés d'or. Une ferronnière en perles serre ses cheveux ondulés, qui descendent jusqu'aux genoux. Elle porte l'Enfant enveloppé d'un linge blanc. Derrière elle, à gauche, un petit ange pince de la guitare ; à droite, un autre petit ange offre un œillet. Au fond, on voit une partie de trône splendidement doré, au milieu d'une architecture de la richesse la plus extraordinaire : colonnes de marbre rouge à chapiteaux d'or, statuettes et mascarons, arcades, sous l'une desquelles perce un peu de ciel. Le panneau n'a qu'environ 1 pied et demi de haut sur 1 pied de large. Le type de la tête de Vierge et sa désinvolture générale se rapportent assez au style authentique de van Eyck, tel qu'il est consacré par ses œuvres principales, l'Agneau de Gand et le Chanoine de Pala, de l'Académie de Bruges.

Autre Madone (à M. Beresford Hope), provenant de la galerie du roi de Hollande : belles draperies rouges ; architecture excellente ; la tête n'est pas décisive pour l'attribution. 1 pied et demi sur 10 pouces.

La Messe de saint Grégoire. Le prêtre, debout, est de profil à gauche, élevant l'hostie ; derrière lui, deux ecclésiastiques agenouillés ; devant lui, au coin de l'autel, un personnage couronné de pierreries et enveloppé d'un manteau vert, garni d'hermine ; au-dessus de ce personnage également agenouillé, on aperçoit cinq têtes avec des expressions diverses. L'architecture et les décorations sont étonnantes pour la minutie et

saurait y avoir confusion. Des deux autres je n'en ai vu qu'une, et je ne sais pas si ma description se rapporte à la Vierge du duc de Newcastle ou à celle de lord Feversham.

Digitized by Google

l'éclat des détails. En haut, un ange tient une pancarte sur laquelle on distingue des lettres; mais je ne sais si l'on peut lire cette apparence d'inscription. La figure du prêtre a 1 pied environ; le panneau, 2 pieds de haut et 1 pied et demi de large. Appartenant à lord Ward.

M. de Laborde attribue ce beau tableau à Rogier van der Weyden. Il se pourrait bien qu'il eût raison.

Le Buisson ardent, à M. T. Lloyd Roberts. Moïse, en robe bleue et manteau rouge, est prosterné devant l'Éternel, en manteau violet, qui apparaît sur le buisson flambant. Très-beau paysage, où l'on voit, au second plan, le même Moïse qui ôte ses chaussures, sans doute pour se préparer à la scène principale. Ces Moïse sont très-finement dessinés, avec une grâce qui rappellerait Memling autant que van Eyck. 1 pied et demi sur 1 pied.

Un cinquième tableau (non catalogué [1]) est peut-être de Jan van Eyck, plus certainement que les peintures précédentes. Il n'a guère que 8 pouces de haut sur 4 de large, et représente un homme à mi-corps, en casaque brune, avec une draperie rouge sur la tête; à droite, fond de feuillages. Cet homme est très-occupé à remuer je ne sais quelle mixture dans un plat. Si c'était Jan lui-même, préparant, dans quelque retraite de son jardin, la drogue mystérieuse qu'il va appliquer sur ses toiles!

1. La seconde édition du catalogue ajoute aux Memling « un Homme mangeant de la soupe (*a Man eating a porridge*), appartenant à M. F. H. Anderson. » C'est peut-être cet excellent petit tableau.

Digitized by Google

Parmi les élèves des van Eyck, on rencontre d'abord Pierre Christophsen, ou Petrus Christophorus, ou Pietro Christa, comme l'appelle Vasari. Ce Christophsen, dont Cologne, Francfort et Berlin possèdent des tableaux signés et datés des années 1449 et 1452, et qui fut reçu membre de la confrérie de Saint-Luc à Bruges, en 1450, est censé avoir peint à l'huile dès 1417. Du moins, on a lu cette date 1417 sur un panneau de lui, qui vint, de la collection Aders, entre les mains de M. Passavant. Frappé de cette lacune de trente ans entre des œuvres authentiques, un savant critique belge, M. Wauters, suppose qu'au lieu de 1417, on doit lire 1457, « le 5 ancien ne différant pas beaucoup d'un 1 contourné. » On ne connaît pas de tableau de van Eyck avant 1420, quoiqu'il ait, à ce qu'on croit, employé son nouveau procédé dès 1410. Il serait bizarre, en effet, que le premier tableau qu'on eût retrouvé peint à l'huile suivant le procédé de van Eyck ne fût pas de l'inventeur lui-même, mais d'un des artistes à qui il aurait communiqué bien vite son secret.

Le Christophsen de Manchester appartient au prince Albert, et il peut compter non-seulement comme une rareté, mais comme une merveille d'exécution. Il est aussi fin, aussi correct, aussi brillant, aussi harmonieux, mais moins distingué de style, que les plus charmants Memling. Deux figures seulement, en pied et debout, saint Pierre et sainte Dorothée, qui se dessinent sur une tapisserie d'or travaillé; mais, au-dessus de la tapisserie, et au niveau des têtes, on découvre une bande de paysage formant horizon sous un ciel très-clair. C'est peut-être cette clarté de la couleur,

Digitized by Google

caractère distinctif de l'école de Cologne, qui a fait classer à Manchester Christophsen parmi les Allemands, quoiqu'il appartienne incontestablement à l'école de Bruges. Le panneau a 4 pieds 2 pouces sur 2 pieds 4 pouces et demi.

Si le nom de Christophsen est peu connu, le nom de van der Weyden ne l'était pas du tout il y a quelques années. C'est M. Wauters[1], qui a restitué le nom de famille à ce maître Rogier, magister Rogerius, maestro Ruggieri, meister Rudiger (comme l'appelle Albert Dürer, qui vit les quatre fameux tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles), Rogerius gallicus, Rogerius brugiensis, Ruggieri da Bruggia, Roger de Bruges, etc., qui est de Bruxelles! car M. Wauters lui a aussi rendu une patrie en même temps qu'une famille.

Celui-là est bien authentiquement le légataire direct de van Eyck, et, à son tour, il a transmis l'héritage à Memling. Voilà maintenant trois figures inséparables dans l'histoire de l'art flamand, et même entremêlées à ce point, que beaucoup de leurs œuvres sont encore confondues. Il y a des Roger qu'on intitule des Memling, ou même des van Eyck, comme les Sept Sacrements du musée d'Anvers, grande et magnifique composition qui est le type des œuvres de Rogier, et qu'un critique voyageur, M. Viardot, dans la dernière édition de ses *Musées de Belgique* (1855), range toujours parmi les œuvres capitales de van Eyck. C'est bien glorieux

1. Archiviste de la ville de Bruxelles, auteur de l'*Histoire de Bruxelles* (en collaboration avec M. Alexandre Henne, secrétaire de l'Académie des beaux-arts de Belgique) et de l'*Histoire des environs de Bruxelles*, etc.

Digitized by Google

pour ce maître Rogier. Nous avons vu tout à l'heure, au contraire, que M. de Laborde attribue à Rogier la Messe de saint Grégoire, qui passe pour un van Eyck.

Le catalogue de Manchester attribue sept tableaux à Rogier van der Weyden : une Descente de croix, triptyque avec saint Jean-Baptiste et saint Julien à l'extérieur des volets, appartenant à la Liverpool royal Institution ; M. Waagen pense qu'il est des premiers temps du maître[1] ; — une Mise au tombeau, à sir

1. Quoique le catalogue de Manchester fasse intervenir ici M. Waagen, d'après le troisième volume de ses *Treasures of Art*, M. Waagen, dans son article de la *Revue universelle des Arts*, ne reconnaît plus comme étant de Rogier cette Descente de croix, ni l'Adoration des rois, ni la Pietà de la collection Aders ; il attribue ces trois tableaux (ainsi qu'un Arbre de Jessé, attribué à Gérard Lucas Horebout par le catalogue) « à l'*auteur anonyme* du Baptême du Christ, qui passe pour être de Memling dans le musée de Bruges. » Voilà bien des affaires soulevées en une seule phrase ! Il faudrait d'abord qu'on s'accordât pour retirer à Memling le beau triptyque du Baptême, à l'Académie de Bruges ; ça n'est pas encore jugé ; et quant à moi je tiens ce Baptême du Christ pour un Memling authentique, et des plus beaux. Il faudrait ensuite que les quatre tableaux donnés en bloc à ce *peintre anonyme* ressemblassent au Baptême du Christ, et qu'ils se ressemblassent entre eux : il n'en est rien. L'Adoration des rois, censée de van der Weyden, est d'un ton très-fin et très-clair, comme nous le disons ci-dessus ; l'Arbre de Jessé, attribué à Horebout, est d'un ton très-vigoureux et très-foncé ; l'un et l'autre n'ont point l'élégance et la grandeur du Baptême, de Bruges. La vérité est que, sur les sept tableaux censés van der Weyden à Manchester, il n'y en a peut-être pas un qui soit certain. Cette partie de l'Exhibition est, avec les Italiens primitifs, la partie la plus obscure. On ne la débrouillera pas avec des évocations de maîtres anonymes ; ce qui est un peu la manie des Allemands ; ce sont les érudits de Berlin, de Cologne, de Francfort et de Munich, qui ont inauguré, chez les Anglais, *le Maître de la Passion Lyversberg*, *le Maître de Werden*, *le Maître de Liesborn*, et autres maîtres peut-être un peu fantastiques, reconnus et consacrés aujourd'hui par la National Gallery, par Kensington Palace, et par une foule de collections particulières.

Digitized by Google

Culling Eardley ; — une Annonciation, à M. Abraham Darby, avec une infinité de détails précieusement travaillés ; — un portrait de jeune homme, au comte Darnley ; — un Ecce Homo ; — une Vierge tenant le Christ mort (de la collection Aders) ; — et une Adoration des rois ; ces trois derniers appartenant à M. J. H. Green.

L'Adoration des rois, avec quatre figures seulement, est une peinture très-fine, très-serrée et d'un ton très-clair. Sur la poche d'un des rois on lit le monogramme A W..., dit le catalogue. Pourquoi cet A, et non pas R ?

De Rogier II ou Rogier van der Weyden le jeune, dont l'existence a été débattue, mais qui finalement paraît être le petit-fils du grand Ruggieri, le prince Albert a envoyé quatre tableaux ; preuve que Rogier II n'est pas un mythe. Peut-être surgira-t-il quelque jour un Rogier III. Les dynasties de peintres ne s'éteignent pas comme ça.

Ces quatre tableaux de van der Weyden le jeune sont : un triptyque avec le Couronnement de la Vierge, — une Descente de croix, — un Ecce Homo — et une Mater dolorosa.

Au prince Albert appartient encore une excellente petite Madone de Gérard van der Meire, autre disciple direct des van Eyck, et qui passe même pour avoir travaillé avec eux à l'Agneau pascal. Mais c'est à Gand, à Bruges et à Anvers qu'il faut étudier ce maître.

On pourrait juger Hugo van der Goes à Manchester, et le classer parmi les grands maîtres, s'il était l'auteur de deux superbes peintures que le premier catalogue lui attribuait et que la seconde édition de ce

Digitized by Google

catalogue restitue à Jan Gossaert[1]. Mais il n'y a de van der Goes à l'Exhibition que quatre petits tableaux, de 1 pied sur 6 pouces environ : les Fiançailles de la Vierge, l'Annonciation, la Salutation et la Nativité; appartenant au Provost (prévôt) d'Eton. Les œuvres de van der Goes sont extrêmement rares[2]. C'était d'ailleurs un homme passionné, rêveur et sombre; on raconte un grand amour qui se rattache à un de ses tableaux conservé autrefois à Gand; sa vie finit, dans la retraite et l'oubli, au prieuré de Roo-Clooster (Rouge-Cloître), près de Bruxelles.

1. Voir au chapitre suivant. A propos de l'attribution à van der Goes de ces volets d'un tableau d'autel, « avec les portraits du roi et de la reine d'Écosse, » nous disions, dans les articles qui ont été publiés par le *Siècle* et reproduits par plusieurs journaux étrangers à la France : « Quel roi et quelle reine d'Écosse! et où van der Goes aurait-il fait ces portraits, évidemment peints d'après nature? La biographie de van der Goes est très-obscure : on ne sait point la date de sa naissance; il compte comme élève des van Eyck, et cependant on ne connaît point de tableaux signés de lui avant 1467. Vasari l'appelle Hugo d'Anvers, tandis qu'il est né à Gand. Il est allé sans doute en Italie, où l'on conserve encore dans une église de Florence un de ses chefs-d'œuvre. Mais ce roi et cette reine d'Écosse, comment se trouvent-ils là? »

2. Le musée de Berlin catalogue huit van der Goes; Munich, un; la galerie de Florence, un; la pinacothèque de Bologne, un. A la cathédrale de Bruges, on attribue à van der Goes un excellent portrait de Philippe le Beau, à mi-corps, avec deux mains; fond d'or gauffré.

M. de Busscher, de Gand, dans une brochure récente, donne ces renseignemets *inédits* sur la famille van der Goes : « En 1419, le doyen du Métier des peintres et sculpteurs Gantois se nommait Liévin Goes. Ce Liévin Goes, ou van Goes, ou van der Goes, fut reçu franc-maître en 1406, élu juré en 1412, doyen en 1419. Fils de Hughes van Goes en 1495, il est probablement le père de Hugo (Hughed) van der Goes. »

Digitized by Google

II

Maîtres primitifs : Memling, Quinten Massys, Jan Gossaert, De Bles, Patenier.

L'hôpital Saint-Jean et l'Académie de Bruges nous ont tous gâtés sur Memling. On ne trouve point ailleurs de Châsse Sainte-Ursule[1].

Cependant plusieurs des Memling exposés à Manchester ne manquent pas d'importance : — un triptyque (au révérend J. M. Heath), avec la Descente de croix au centre, a des figures de 15 pouces de haut; sur le volet gauche, saint Jacques de Compostelle; sur le droit, un saint Christophe qui rappelle un peu celui de l'Académie de Bruges; — partie d'un autre petit triptyque, avec saint Jean-Baptiste et saint George, peinture extrêmement délicate; au même propriétaire et provenant de la célèbre collection de M. Hertz; — un petit diptyque très-précieux, avec un Calvaire sur le volet droit, et, sur le gauche, Jeanne de France, femme de Jean, second duc de Bourbon, à genoux devant un prie-Dieu, avec beaucoup d'autres figures; au révérend J. F. Russell; — une Madone avec l'En-

1. Voir à l'appendice une note sur Memling.

Digitized by Google

fant, en buste, mi-nature, au prince Albert; — deux volets d'un tableau d'autel, avec une vieille donatrice agenouillée, dont la tête est extraordinaire; provenant de la collection Rogers, et appartenant à M. Vernon Smith.

Il y a encore un Saint tenant une flèche, au comte Wemyss; tableau dont l'attribution me paraît hasardée; — un triptyque (à M. G. E. H. Vernon) que je n'a pas découvert; — et enfin le portrait de l'artiste, appartenant à M. Wynn Ellis.

La seconde édition du catalogue nous apprend que c'est le célèbre portrait des collections Aders et Rogers, lequel doit être daté 1462. Il y a, en haut, à droite de la tête, une inscription que je n'ai pas pu lire. Est-ce la date? Ces tableaux, si intéressants pour l'histoire, devraient être en belle lumière et rapprochés du regard. En tout cas, ce portrait-ci ne ressemble point du tout à la tête que la tradition a toujours considérée comme le portrait de Memling, dans la petite Adoration des bergers, de l'hôpital Saint-Jean.

Ici, le personnage, tourné de trois quarts à gauche, est en buste, avec deux mains croisées l'une sur l'autre, au bord du cadre. Il a une veste et un bonnet violets (on dit, je crois, que c'est le costume des malades de l'hôpital Saint-Jean). Pas de linge. Les cheveux très-fins, assez longs et rares, blond clair. Point de barbe. Une tête ascétique, mais sans beaucoup de caractère. — A gauche, au fond, est une fenêtre ouverte.

Dans le portrait de Bruges, rien de cela : une tête fougueuse, ardente, passionnée, maigre, osseuse, à grands traits, et qui rappelle un peu le masque de

Digitized by Google

Géricault; des cheveux touffus, ébouriffés, bruns; une tête d'artiste et de bohémien, qui s'encadre dans une lucarne, par un élan de curiosité; c'est, en effet, un personnage de la composition, un berger attardé, qui vient regarder par un trou ce que font là les autres. Mais la particularité de la physionomie a tous les caractères d'un véritable portrait, qui même devait être très-ressemblant.

On sera bien aise d'apprendre par le grand catalogue, s'il paraît jamais, ce qu'il y a d'écrit sur ce portrait exposé à Manchester, et quels sont ses titres, outre d'avoir passé dans les collections Aders et Rogers; car il pourrait être par Memling, sinon le portrait de Memling; et, de toute façon, il serait bien intéressant, s'il est daté 1462, époque toute primitive du talent du peintre, et de laquelle on ne possède point d'œuvres certaines.

Le grand triptyque du musée d'Anvers aussi rend difficile sur Quinten Massys.

Mais nous avons à Manchester, dans un genre différent, un autre chef-d'œuvre du maître, les Avares, gravés par Earlom et par Fittler. Massys a répété souvent ce sujet avec des variantes. Ce tableau-ci, qui vient de Windsor Castle, est, à ma connaissance, le plus beau de tous. Il a 4 pieds et demi de haut sur 3 et demi de large. Les figures à mi-corps sont un peu plus grandes que nature. Un de ces honnêtes *peseurs d'or*, comme on les appelle souvent parce qu'ils s'occupent d'ordinaire à peser et vérifier des monnaies, écrit dans un livre posé sur une table à tapis vert, couverte d'or, d'argent, de bijoux, de pierre-

ries. Il est coiffé de rouge et vêtu de vert; l'autre est coiffé de vert et vêtu de rouge; il n'y a que ces deux couleurs franches dans le tableau, avec la couleur jaunâtre du fond de boiserie, où l'on voit une tablette sur laquelle est un misérable bougeoir à chandelle; à droite, une porte entr'ouverte à passer outre; à gauche, un fin petit perroquet regarde. C'est sans doute une intention caustique du peintre. Les perroquets parlent.

L'exécution est d'une grande manière, non pas d'un grand style, mais d'un dessin arrêté et caractéristique, d'une touche large et simple, par plans décidés, et sans la minutie que ce genre semble comporter et justifier.

De Windsor Castle vient aussi un beau triptyque : la Madone et l'Enfant, au milieu; sur les volets, les donateurs, saint Jean et sainte Ursule.

Un autre tableau d'autel avec volets a été envoyé par M. J. H. Green. Autrefois dans la collection Aders. La composition en est assez riche et compliquée : au centre, une Madone avec des anges et des saints ; sur les volets, saint Jean-Baptiste, sainte Agnès et divers personnages ; saint Jean l'évangéliste et deux figures.

Le catalogue enregistre encore deux autres Massys : une Vierge avec l'Enfant, et une Tête de Madone.

C'est Jan Gossaert[1] qu'il faut voir à Manchester, où il a deux chefs-d'œuvre, dans ses deux manières différentes : une Adoration des mages — et les volets du

1. On l'appelle ordinairement *Mabuse*, d'après le nom falsifié de la ville où il est né : Maubeuge.

Digitized by Google

tableau d'autel, attribués à van der Goes dans la première édition du catalogue [1].

Je ne crois pas qu'il y ait de Jan Gossaert, nulle part ailleurs, un tableau aussi brillant, aussi bien conservé, aussi capital que l'Adoration des rois, signée JENNI GOSSÆRT et appartenant au comte de Carlisle.

A la vérité, pour avoir du sentiment, de la profondeur, cette certaine signification intellectuelle qui fait pénétrer dans les personnages des grands peintres, même des peintres qu'on appelle avec ironie du beau nom de *naturalistes*, il n'y a rien de tout cela. C'est un peu comme la splendide robe en papier barbouillé, que cet artiste décorateur et fantasque se fit le jour de la visite de Charles-Quint au marquis de Vere.

Ses figures sont, en général, des espèces de constructions architectoniques, en pierre ou en carton, analogues aux édifices de fantaisie qu'il apprit si bien à confectionner en étudiant les débris de l'art antique, durant son voyage en Italie avec le prélat de la maison de Bourgogne.

On trouve cependant quelquefois, dans les tableaux de sa première manière flamande, beaucoup de naturel et d'expression, témoin ses deux excellentes peintures du musée d'Anvers : les Saintes Femmes et les Juges intègres (nos 39 et 40), qui passent pour avoir été exécutés avant son voyage d'Italie. Nous verrons tout à l'heure qu'il s'est aussi quelquefois élevé au grand caractère dans sa seconde manière.

L'Adoration des rois, exposée à Manchester, éblouit

1. Voir la note au chapitre précédent, p. 166.

Digitized by Google

par la richesse et la profusion d'une architecture bizarre, qui découpe le fond en une infinité de compartiments et le fait ressembler à une mosaïque de verrotéries. Dans les interstices de ces colonnettes, de ces frises, de ces arcades, de ces mille décorations enchevêtrées, est semé un paysage avec des villes et des lointains fantastiques.

La Madone est assise au milieu, tenant sur son giron, de la main droite, l'enfant Jésus, et dans la main gauche une coupe d'or ciselé. Elle a une cornette blanche, de longs cheveux blonds crêpés, tombant à mi-bras, une magnifique robe et une draperie bleue. A sa droite est agenouillé, presque de profil, un mage à manteau violet; un autre mage, avec sa suite, s'avance derrière lui. A gauche, le roi nègre, en long manteau rouge, dont un page féerique porte la queue. En l'air voltigent de grandes figures d'anges empaquetés dans des robes flottantes.

La Vierge, le page et quelques autres figures ont un incomparable éclat et une sorte de beauté plastique très-originale. Ces personnages sont hauts d'environ 2 pieds et demi; le tableau a 6 pieds carrés.

C'est un des types du maître.

La Descente de croix, provenant de la collection du roi Guillaume de Hollande, offre aussi des figures de la même proportion. Le panneau a 5 pieds sur 4. L'exécution en est également très-brillante. Appartenant à M. J. Dingwall.

Les trois Gossaert de Kensington Palace sont d'un autre genre : Portrait d'un ecclésiastique, — une Jeune fille écrivant — et une toute petite Madone dans un

Digitized by Google

jardin, peinture tranquille, simple, avec un paysage vigoureux, quoique très-fin; ce doit être de la première manière du maître.

Les petites compositions de Mabuse, surtout celles de son commencement, sont bien préférables à ses tableaux d'apparat. Avant son voyage d'Italie, il se rapprochait quelquefois de Memling et des autres Flamands du XVe siècle. On voit même à Manchester un portrait d'homme qui passait pour un Memling dans la collection Aders. C'est un donateur, à mi-corps, sur un excellent fond de paysage; ancien volet de tableau d'autel. Il appartient à M. Green.

Outre les autres Gossaert catalogués, une Adoration des mages[1] et la Légende du comte de Toulouse (à sir J. Nelthorpe), il y a encore deux petites Madones très-délicates et très-charmantes : une Vierge assise sous un arbre, panneau de forme ronde, — et une Vierge avec l'Enfant qui tient des cerises.

Il y a enfin les deux superbes volets provenant de Hampton Court, et offrant les portraits de Jacques IV, roi d'Écosse, et de la reine Marguerite d'Écosse.

Sur le volet gauche est le roi agenouillé, de profil à droite; il a un manteau violet et une pèlerine d'hermine; saint André, en grand manteau vert, lui pose la couronne sur la tête. Fond de draperies rouges.

1. Cette Adoration des mages appartient, selon le catalogue n° 1, à M. G. E. H. Vernon, et, selon le catalogue n° 2, à M. Robert Napier. D'après la nouvelle édition du catalogue, les deux petites Madones sont, l'une à M. Robert Napier, l'autre au prince Consort, à qui appartient déjà la Madone dans un jardin, mentionnée ci-dessus. En tout, douze tableaux de Mabuse, y compris les deux volets de Hampton Court.

Digitized by Google

Sur le volet de droite, en pendant, est agenouillée la reine, corsage brodé d'or et de pierreries, jupe longue et traînante, doublée d'hermine. Derrière elle, saint George armé porte un étendard.

Les figures ont environ 4 pieds; chaque panneau, 3 pieds de large sur 7 de haut.

Dans tout ce côté gauche de l'Exhibition, consacré aux écoles du Nord, il n'y a pas une œuvre de ces maîtres primitifs qui ait une plus grande tournure, plus de fierté dans les lignes, plus de profondeur et de sévérité d'expression.

On voit que, pendant son séjour d'une dizaine d'années en Italie, Jan Gossaert avait étudié le dessin des Florentins et la couleur des Vénitiens. Son coloris, autrefois sec et creux comme des feuilles de métal dont il avait le brillant, s'est concentré pour ainsi dire, et il a gagné en force ce qu'il a perdu en miroitage. Son dessin, autrefois maniéré et baroque dans sa fausse naïveté, s'est simplifié et agrandi. Et, par bonheur, en peignant ces portraits, d'après nature sans doute, — car il a résidé, à plusieurs reprises, en Angleterre, — il a trouvé l'expression profonde et un style vraiment magistral.

Nous ne relevons guère les erreurs de date qui fourmillent dans le catalogue (dans le second tirage comme dans la première édition), mais nous ne pouvons cependant lui laisser imprimer que Jan Gossaert est né en 1496[1], quand il y a de lui, à Manchester précisé-

1. On ne sait pas la date exacte de sa naissance, mais on s'accorde à la placer de 1460 à 1470.

Digitized by Google

ment, — et c'est un des tableaux les plus curieux de la Galerie des portraits (n° 57), — une peinture datée 1495, les trois Enfants du roi Henri VII, savoir : Arthur, prince de Galles; Marguerite, qui devint femme de Jacques IV d'Écosse, la même qui figure sur le volet d'Hampton Court, — et le terrible bambin qui devint Henri VIII.

Arrivent après Mabuse deux maîtres des bords de la Meuse, qui n'ont jamais été en Italie et ont toujours adhéré au style flamand : Henri Met de Bles et Joachim Patenier.

Henri Met de Bles a de l'analogie avec Gossaert, et comme lui il a très-précieusement peint l'architecture. Ses paysages ont aussi les qualités de finesse qui distinguent ceux de son compatriote et rival Patenier.

Manchester montre de Henri Met de Bles trois peintures bien authentiques : — un Calvaire, et un triptyque dont le sujet principal est la Descente de croix; appartenant au prince Albert; — et une autre petite Descente de croix, sur fond d'or, au comte de Portsmouth.

Patenier est, en général, bien faussement apprécié par les critiques d'art. Le peintre, dans ses tableaux, n'est point ordurier — pardonnez le mot, — comme on dit qu'il le fut dans ses habitudes de vie. Presque toutes ses compositions sont de petits sujets religieux, ajustés dans des paysages d'une extrême délicatesse. Il y en a qu'on pourrait, au premier coup d'œil, prendre pour des Memling.

Il ne faut donc pas s'étonner de l'admiration que témoigna Dürer pour le maître de Dinant, dont il fit le

Digitized by Google

portrait à Anvers, lors de son voyage de 1520-1521. Patenier résidait alors dans cette ville, où il avait été reçu franc-maître de la confrérie de Saint-Luc dès 1515, et non en 1535 comme le disent tous ses biographes. C'est Herry de Patenier, son fils peut-être, qui fut reçu en 1535.

Joachim a l'honneur d'avoir été un des premiers initiateurs des écoles du Nord dans la peinture du paysage. Jusque-là, le paysage n'avait été qu'un accessoire. Patenier en fit un sujet principal, et commença à y subordonner les personnages.

Je n'ai jamais vu de lui qu'un seul tableau (autrefois dans la collection Quedeville à Paris) avec le bonhomme, par trop libre, qui passe pour avoir été sa signature habituelle; mais j'en ai vu beaucoup dans le style de Memling, qu'il semble s'être proposé d'imiter.

Tels sont les quatre petits tableaux de Patenier à Manchester : une Madeleine, un Saint Christophe, un Saint Jean dans l'île de Pathmos, et un Calvaire; tous quatre au prince Albert. Le Saint Christophe surtout semble copié sur ceux de Memling. Dans ce tableau et dans les trois autres, les paysages sont délicieux, très-accidentés, comme les bords si pittoresques de la Meuse, où Patenier avait trouvé ses premières inspirations.

Digitized by Google

III

Maîtres de transition : Van Orley, Antonio Moro, Joost van Cleef, les Pourbus.

Nous sommes au moment où l'ancienne école flamande se métamorphose en s'imprégnant du caractère italien. Les Anglais ont le bon goût de ne pas estimer beaucoup cette période bâtarde, sorte de pont très-détourné, qui conduit, après des égarements assez inutiles, du grand van Eyck au grand Rubens. Mais peut-être faut-il, de temps en temps, de ces divagations pour opérer des reconnaissances de peuple à peuple, pour mêler les idées et les sentiments.

Les Pays-Bas eurent alors une pléiade de pseudo-Italiens, qu'on décore de sobriquets transalpestres : deux Raphaël flamands, Bernard van Orley et Michel Cocxie; deux Michel-Ange flamands, Lambert Lombart et Frans Floris; un Titien, Martin de Vos; un Corrége, Otto Venius; et bien d'autres. Vaillants artistes toutefois, et qui auraient marqué dans l'histoire de l'art s'ils fussent restés de leur pays.

L'un d'eux, Michel Cocxie, peignait encore à l'âge de quatre-vingt-quinze ans un Calvaire qu'on voit à

Digitized by Google

Sainte-Gudule de Bruxelles, et qui a de la force et même une certaine grandeur, dans le style des Italiens. Cocxie, je crois bien, est le peintre dont l'existence a été la plus longue — après Titien qui mourut à quatre-vingt-dix-neuf ans. Encore fallut-il la peste pour tuer Titien. Sans cette peste, il ne serait jamais mort. Mais, en effet, il vit toujours.

Manchester n'a qu'un seul de ces hybrides : Bernard van Orley (ou Barend van Brussel), en six ou huit exemplaires.

Quatre de ces van Orley appartiennent à la collection du prince Albert : un Repos près de la fontaine; — un petit portrait de femme; — une petite Madone avec sainte Catherine et sainte Barbara; — et le Sauveur apparaissant à la Madeleine; trois autres femmes et deux apôtres complètent cette composition, peinte sur un panneau de 2 pieds et demi carrés.

Un autre van Orley représente une Vierge à mi-corps, presque de grandeur naturelle, avec un fond de paysage et des figurines. Très-bon tableau du maître. Mais, hélas! nous sommes loin des originaux du xve siècle. La devise modeste de Jan van Eyck : *Comme je peux*, a été remplacée par celle-ci de Bernard van Orley : *Chacun son temps*. Le temps de van Orley a été court. Van Eyck est immortel.

Parmi les peintres intermédiaires entre les deux grands siècles des Pays-Bas, il y en a un qui ne tient à aucun temps et à aucun pays, ou plutôt qui participe des qualités des meilleures écoles. Antonis de Moor (Antonio Moro) a successivement habité la Hollande (Utrecht où il est né), l'Italie, l'Espagne, le Portugal,

Digitized by Google

l'Angleterre et la Belgique (Anvers où il est mort), peignant partout des portraits superbes, qu'on a sans doute attribués à des Vénitiens et à d'autres maîtres renommés, comme le Nain de Charles-Quint (n° 343 du Louvre) avait été attribué jusqu'à ces derniers temps à un élève du Giorgione. Je crois que le nouveau catalogue du Louvre, auquel on doit cette rectification, a commis une erreur en marquant la naissance du Moro à l'année 1525, car il y a de ce noble maître des portraits datés 1544. Il est donc plus probable qu'il naquit en 1512, date adoptée par quelques biographes. C'est à chercher.

Les portraits du Moro qu'on voit à Manchester sont des chefs-d'œuvre très-surprenants. On ne s'attend point à une pareille supériorité. C'est de la force des plus beaux Titien, mais avec une individualité de sentiment et d'exécution qui pourtant ne ressemble à aucun maître. La tournure seule est un peu vénitienne. Le reste est particulier au Moro et le ferait reconnaître entre tous autres.

Le catalogue est très-embrouillé à cet endroit, comme en beaucoup d'autres[1], et il note deux portraits de la reine Mary, fille de Henri VIII et femme de Philippe II. Je n'ai vu qu'un portrait (appartenant au comte de Yarborough) de cette Marie d'Angleterre, assise de trois quarts à gauche; elle a une cornette blanche, un habillement noir et des manches rouges. Grand dessin, touche énergique, et très-sobre en même temps. J'ai vu aussi un beau portrait (apparte-

1. La seconde édition du catalogue a rectifié le duplicata relatif à la reine Mary, et réparé l'omission du comte d'Essex.

Digitized by Google

nant au vicomte Dillon) de sir Francis Drake, signé ANTONIUS MOR, et daté 1568; puis, un portrait, assez ordinaire, de Philippe II; à lord Spencer.

Mais voici le *capo d'opera*, le portrait du peintre par lui-même! Antonio Moro s'est campé debout, de trois quarts à droite, en costume espagnol, avec la chaîne d'or au cou et l'épée au côté, la main droite appuyée sur la hanche, la gauche sur la tête d'un dogue espagnol. Grandeur naturelle, jusqu'aux genoux. La toile a 4 pieds de haut sur 3 de large.

Ce fier portrait a de l'analogie avec les portraits peints par Sebastiano del Piombo, aussi avec ceux du Titien et du Tintoret, mais dans une pratique plus simple et encore plus volontaire. Le caractère y est gravé comme sur bronze, et les procédés de l'exécution ne s'y laissent point voir. On ne voit que l'homme avec sa tête résolue et indépendante, l'homme qui osa *toucher le lion*.

Philippe II vivait très-familièrement avec son peintre. Se trouvant un jour en gaieté (il avait sans doute reçu de bonnes nouvelles du duc d'Albe), cet aimable souverain frappa de sa griffe sur l'épaule d'Antonio. Celui-ci, qui était en train de peindre, riposta avec son appuie-main. Holà! peu s'en fallut que l'audacieux artiste ne fût brûlé vif pour pareil sacrilége. Il échappa à l'inquisition en quittant l'Espagne et regagnant son pays qu'il ne quitta plus.

C'est à propos de cette anecdote que van Mander dit: « Il est toujours dangereux de toucher le lion. » Mais le mot n'est pas juste. Philippe II n'est pas un lion : c'est une bête de cimetière et de tombeaux.

Digitized by Google

Un portrait du comte d'Essex, par le Moro, peut encore être mis au premier rang. Le personnage est assis, cette fois. Pourpoint de soie noire, avec une simple collerette blanche. La barbe taillée à la même mode qu'Antonio, et, comme lui, beaucoup de majesté dans le visage. Les deux mains sont admirables. Appartenant à lord Yarborough.

Lord Spencer, à qui appartient le portrait du peintre par lui-même, a aussi envoyé le portrait de Joost van Cleef, d'Anvers, autre excentrique du XVIe siècle, que ses compatriotes, sans doute les fanatiques de Raphaël, surnommèrent le *Fou*. Il n'a point l'air si fou. Sa tête puissante et sérieuse est vue presque de face et de grandeur naturelle. Il a une barbe touffue et brune. Toque et pourpoint noirs. Buste coupé assez court, avec les deux mains cependant. C'est là encore une bonne connaissance à faire, et qui place haut ce fou assez inconnu.

Deux autres portraits d'homme (au collége de Christ Church, d'Oxford) qu'on lui attribue sont loin d'être comparables à son propre portrait.

Les Pourbus, pour clore cette phase primitive de l'art flamand.

Mais ici encore les dates et les attributions se contrarient. Frans Pourbus le vieux est né en 1540 à Bruges, et il fut reçu de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers en 1569, à 29 ans. Ces dates sont irrécusables. On lui attribue cependant un très-beau portrait de Nicolas Carew, appartenant à lord Yarborough, et portant avec l'âge du personnage, *ætat.* 35, la date 1549, que j'ai vérifiée. Frans Pourbus le vieux avait neuf ans! Est-ce Pieter Pourbus qu'on aurait dû écrire?

Digitized by Google

A Frans Pourbus le jeune, nouvelle impossibilité chronologique, ou erreur d'attribution [1]. Il est né en 1570, fut reçu à vingt-un ans, en 1591, dans la confrérie de Saint-Luc, et n'alla que plus tard en France.

Comment aurait-il pu faire le portrait de Henri, duc de Guise, le Balafré, assassiné en 1588?

Passons. Rubens et van Dyck nous appellent.

1. Le catalogue n° 2 a conservé ces deux erreurs relatives aux Pourbus.. — Dans un article de l'*Artiste*, rendant compte de la première édition de notre livre, M. Paul Mantz, d'accord avec nous sur l'erreur de l'attribution à Frans Pourbus le jeune, établit que le portrait est bien celui de Guise le Balafré.

Digitized by Google

IV

Maîtres du XVIIe *siècle :* Rubens.

Rubens et van Dyck sont à peu près aux Flamands ce que sont aux Espagnols Velasquez et Murillo : l'un, l'initiateur, le créateur, le maître; l'autre, l'initié, l'apôtre qui a été pénétré par la flamme du saint génie, comme les disciples du Christ à la Pentecôte. Je voudrais oser dire que l'un est le mâle et l'autre la femelle, si je ne songeais aux facultés viriles qu'eurent aussi Murillo et van Dyck. Mais il y a des femmes qui ne sont pas moins vaillantes que des hommes, et les solides amazones des bas-reliefs du Temple d'Apollon Phigalien au British Museum, ou même de Rubens dans sa célèbre petite Bataille du Thermodon au musée de Munich, ont le poignet, et le reste, aussi ferme que les guerriers barbus.

Comme Velasquez et Murillo dans l'école espagnole, Rubens et van Dyck dans l'école flamande dominent aussi, par la qualité et par la quantité, tout leur entourage à l'Exhibition de Manchester. Rubens y compte environ quarante tableaux et van Dyck vingt-cinq, outre ses portraits répartis dans la galerie spéciale

Digitized by Google

des personnages de l'histoire d'Angleterre, et qui sont au nombre de vingt-huit. Les journaux anglais ont donc raison de dire qu'on n'a jamais vu pareille réunion d'œuvres de van Dyck, qui pourtant fut bien fécond, puisqu'il a quarante-un tableaux au musée de Munich, quarante à la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, vingt-quatre au musée de Vienne, vingt-quatre dans la collection Lichtenstein de la même ville, vingt-deux (dont quelques-uns à Manchester) dans une seule salle de Windsor Castle, vingt au musée de Paris, dix-neuf au musée de Dresde, etc.

Mais ces chiffres ne sont rien à côté du chiffre de l'œuvre de Rubens. Munich seul possède quatre-vingt-quinze Rubens, dont un des plus capitaux, le Jugement dernier; l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, cinquante-quatre; le musée de Vienne, quarante-trois, et la galerie Lichtenstein une trentaine; le musée du Louvre, quarante et un; le musée de Madrid, trente; le musée de Dresde, vingt-sept; le musée d'Anvers, seize seulement, mais la ville d'Anvers plus de cent; le musée de Bruxelles, une douzaine; la National Gallery, de Londres, onze, etc. Le catalogue, très-incomplet, publié par M. André van Hasselt, enregistre 1461 numéros; il ne serait pas difficile de pousser ce catalogue jusqu'à 2000, et dans ce nombre il y a des centaines de toiles de 10 pieds et davantage.

Quel autre peintre, dans n'importe quelle autre école, en a fait autant? Murillo, et peut-être Titien, ont seuls approché de la fécondité de Rubens.

Il est vrai que la quantité ne signifie rien dans les arts, et il y a tel maître, classé aux premiers rangs, de

Digitized by Google

qui l'on n'a pas conservé une douzaine d'ouvrages. Combien existe-t-il de peintures authentiques du Vinci?

Le plus important et aussi le plus beau des grands Rubens de Manchester est le Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre (n° 526 du catalogue de M. van Hasselt, et 822 du catalogue de Smith), toile de 8 pieds 4 pouces de haut sur 7 pieds 10 pouces de large (mesure anglaise). Ce chef-d'œuvre, gravé par T. Chambers et par C. Galle, décrit par Jameson, Waagen et autres, appartient à la reine (collection de Windsor Castle). Il vient d'Espagne et fut exposé à la British Institution en 1822.

Sur son fier cheval blanc pommelé, arrêté de profil à gauche, saint Martin se retourne, le buste de face, et il va couper avec son épée un pan de son manteau. Il porte une toque vénitienne à plumes grises, une casaque de velours et des bottes molles. Deux mendiants, presque nus, se traînent aux pieds de son cheval : l'un, affaissé sur les genoux et relevant, avec une expression hideuse, sa tête ceinte d'un vieux linge; Rubens ne s'est pas gêné pour copier ici la figure du perclus que saint Pierre et saint Jean guérissent à la porte du temple, dans un des cartons de Raphaël à Hampton Court;—l'autre mendiant, vu de dos, presque à la renverse, a ses jambes allongées entre les jambes du cheval.

A droite de ce beau groupe monumental, car il a quelque chose d'une statue équestre avec des accompagnements, une grande pauvresse, debout et de profil, cheveux épars, allonge la main droite. Sur le bras gauche, elle tient un gros enfant tout nu; un autre

Digitized by Google

enfant s'accroche à sa robe. Une tête de chien s'avance à ce bord intérieur du cadre, au premier plan.

A gauche, dans l'ombre vigoureuse de grands arbres, un homme sur un cheval brun-rouge, très-foncé. On dit que la tête de ce compagnon de saint Martin est le portrait de Rubens. Elle lui ressemble un peu, en effet.

Toutes ces figures sont au moins de grandeur naturelle. Le cheval blanc est un des plus magnifiques qu'ait peints Rubens qui peignait si bien les animaux. Les tons de chair des mendiants nus, le riche costume de saint Martin, le fond de ciel clair à droite, contrastant avec les ombres qui enveloppent le cavalier au cheval roux, tout est d'un luxe de couleur inimaginable. Je ne trouve qu'un défaut à cette noble peinture : la figure du saint Martin paraît trop courte sur son cheval, le raccourci des cuisses et du buste, un peu déjeté en arrière, manquant de quelques demi-teintes qui les modèlent juste à leur plan. Cela seul ôte de l'élégance et de l'élan à cette composition si magistrale.

Le célèbre et charmant tableau de van Dyck, dans l'église de Saventhem, près Bruxelles, est la reproduction exacte du tableau de Rubens, si ce n'est que van Dyck a supprimé sur la gauche la pauvresse avec ses enfants, et qu'il a adopté une proportion de figures un peu au-dessous de la grandeur naturelle. Tout y est pareil, non-seulement de tournure et d'expression, mais dans les ajustements et la couleur des draperies; bien plus, on y remarque même l'imperfection du raccourci dans la figure du saint Martin, qui semble aussi trop courte.

Digitized by Google

Il est singulier et inexplicable que les biographes et critiques aient toujours signalé ce Saint Martin de Saventhem comme une œuvre absolument originale de van Dyck, et que même quelques-uns se soient plu à en décrire les différences caractérisques d'avec le style de Rubens [1].

On a bâti sur ce tableau un des épisodes les plus poétiques de la vie de van Dyck, lorsque le jeune peintre, âgé de vingt-un ans, s'est arrêté, dit-on, à Saventhem, à sept ou huit lieues d'Anvers, et y fut retenu par l'amour. C'est alors qu'il aurait fait le Saint Martin, où il se serait représenté lui-même sur le beau cheval blanc que lui avait donné Rubens.

Il se peut que le cheval du Saint Martin de Rubens

1. On lit dans la savante *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, par M. Alfred Michiels (Bruxelles, 1848, t. IV, p. 315) : « Dans ses moments de *voluptueuse langueur* (à Saventhem), notre artiste (van Dyck) reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé deux peintures pour l'église de Saventhem, et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le premier tableau montra aux paysans charmés une Sainte Famille. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine.... Le second morceau existe encore : il figure Saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante ! *Le travail ne rappelle en aucune manière le style de Rubens.* Il procède *directement* du XVIe siècle. On y admire la fine couleur, les *lignes arrêtées* de cette époque, mais il offre un bien autre caractère. *L'idéal, la grâce et l'économie de Raphaël y tiennent lieu des qualités violentes du célèbre maître anversois.* Comme chez Raphaël *la timidité du Pérugin* s'unit à une science plus grande; on retrouve dans ce tableau la charmante et *naïve modération* de Hemling, jointe à une plus grande liberté, à une expérience plus parfaite. Saint Martin est *assis* sur un beau cheval blanc.... L'homme qui a exécuté ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes, etc. »

Digitized by Google

soit celui qu'il donna à van Dyck, mais la tête du saint n'est point le portrait de van Dyck tel que le font connaître les divers portraits qu'on a de sa jeunesse. Il se peut que van Dyck ait embrassé, en passant à Saventhem, une maîtresse qu'il avait là; mais, puisque, parti d'Anvers le 3 octobre 1621, il arriva en novembre à Gênes, il n'a pas « durant plusieurs mois oublié la gloire dans les bras d'Anna van Ophem, » ainsi que l'a écrit un savant critique de la *Revue des Deux-Mondes*. On ne voyageait pas très-vite en ce temps-là, même sur un cheval blanc. Il se peut enfin que van Dyck, en souvenir de la femme qu'il avait aimée, ait donné à Saventhem le Saint Martin et une Généalogie de la Vierge, qui a disparu au cours des invasions françaises; mais cependant M. Wauters, dans son *Histoire des environs de Bruxelles*, cite une tradition d'après laquelle le Saint Martin aurait été *payé* 200 florins [1].

1. « L'œuvre de van Dyck, après deux siècles, subsiste encore dans toute sa fraîcheur. D'après ce que m'a assuré M. Wydemans père, qui a été notaire et bourgmestre à Saventhem, elle n'aurait été payée que 200 florins. On en voyait encore, il y a une dizaine d'années, dans une habitation particulière, une *esquisse* qui a disparu. » (Alphonse Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, livre VIII, chap. III.)

Si le Saint Martin de van Dyck a été payé 200 florins, ce n'est donc pas un cadeau du peintre, à la sollicitation de sa maîtresse. Peut-être, comme on lui demandait un tableau, vendit-il celui-là qu'il avait peint avant son départ d'Anvers d'après l'original de son maître. Il se pourrait même encore qu'il l'eût peint à Saventhem, d'après une petite copie faite précédemment. Car j'ai aussi recueilli à Saventhem cette tradition de l'*esquisse* dont parle M. Wauters, et qu'on y aurait vue, il y a quelques années. Mais qu'est donc devenue cette précieuse esquisse cependant? Si ce petit van Dyck eût été à Saventhem, *il y a une dizaine d'années*, il se retrouverait

Digitized by Google

Assurément il est triste de saccager ainsi une gracieuse anecdote; mais ce qu'il y a de sûr, c'est que l'invention du Saint Martin appartient à Rubens, et que le tableau de Saventhem ne saurait être même une simple réminiscence du maître; c'est une copie libre, faite, il est vrai, avec le génie de van Dyck, d'après l'original, qui devait être alors à Anvers, et qui est aujourd'hui à Manchester[1].

quelque part; le propriétaire d'alors n'eût pas manqué de le vendre cher. Un van Dyck ne s'égare pas comme cela.

Il n'y a sorte de contes qu'on ne débite à Saventhem sur l'épisode du séjour de van Dyck dans ce fameux village. Un estaminet, voisin de l'église, a pour enseigne une petite image du Saint Martin, et l'on raconte que c'est précisément dans ce cabaret que logea van Dyck; qu'on y voyait encore tout récemment de ses peintures sur les murailles, etc. Je tiens ces informations *sérieuses* de la vieille cabaretière, qui prétend que ses ancêtres, de *mère* en fille, ont toujours occupé l'établissement depuis l'époque de van Dyck, et qui laisse même entendre qu'elle serait du sang de l'illustre artiste. Car, suivant une des versions villageoises, ce fut la fille du cabaret qui entretint les « voluptueuses langueurs » de van Dyck à Saventhem, et non point la noble gardeuse des chiens d'Isabelle. Chacun peut se mettre au courant de ces belles histoires, en buvant un verre de bière à l'estaminet de Saint Martin.

1. Voici qui est plus fort : le hardi critique, qui, dans *le Précurseur* d'Anvers, rend compte de l'Exhibition de Manchester, sans avoir quitté Bruxelles, avance que le Saint Martin de Manchester est de van Dyck, ou une copie du van Dyck de Saventhem!

« Le Saint Martin donnant la moitié de son manteau à un mendiant appartient à la peinture d'histoire. La toile fait partie du musée de Windsor; elle a été prêtée par la reine. Je ne serai pas le premier qui aurai dit, sans doute, que *ce tableau est de van Dyck et non pas de Rubens.* C'est, en effet, à peu de chose près, *une copie du tableau de Saventhem;* il n'est pas vraisemblable *que Rubens ait copié van Dyck*, et, comme *on sait fort bien dans quelles conditions fut peint le Saint Martin de Saventhem*, il n'est pas plus admissible que van Dyck ait fait là une copie de son maître. »

Quelles bouffonneries! Le grand tableau de Windsor, haut de 8 pieds 4 pouces et large de 7 pieds 10 pouces, avec des figures plus

Digitized by Google

Que la belle « gardeuse des chiens d'Isabelle, » nous pardonne. Tout cela ne fait rien à son amour, et elle n'en restera pas moins la première maîtresse de van Dyck. Nous trouverons encore d'autres amies du peintre, avec lesquelles nous aurons aussi à nous expliquer.

Au premier rang, à côté du Saint Martin, on doit mettre deux autres grands Rubens : La reine Thomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase de sang (van Hasselt, n° 639 ; Smith, n° 745), et Diane partant pour la chasse (van Hasselt, 698 ; Smith, 752).

La reine Thomyris, appartenant au comte de Darnley, est le tableau mentionné dans la note du catalogue du Louvre au n° 433, à la suite de la description du tableau qui représente le même sujet, autrement composé. La Thomyris du Louvre est assurément un des meilleurs Rubens qu'on ait en France, et je suppose que les artistes le préfèrent à tous les morceaux de la série Médicis. La Thomyris au comte de Darnley est cependant encore bien supérieure comme qualité et comme composition.

Le tableau du Louvre est un tableau d'apparat, la reine étant sur un trône, le sceptre à la main. Ici le peintre a pris le côté dramatique du sujet et engagé la reine directement dans l'action : elle est debout, en longue robe traînante, de satin blanc

grandes que nature, et trois personnages de plus, serait une copie du petit tableau de Saventhem ! A moins que ce Rubens, incontesté jusqu'ici, et gravé comme Rubens par de célèbres graveurs, ne soit un van Dyck, une répétition du véritable original, inventé, comme « on le sait fort bien, » pour la belle Anna !

Digitized by Google

broché d'or et doublé de jaune; elle touche presque du pied le vase d'or, au-dessus duquel un jeune homme, demi-nu et agenouillé, égoutte la tête sanglante; elle se penche un peu pour mieux voir, mais ses nerfs de femme ont un frissonnement instinctif qui se trahit jusque dans le bout de ses doigts; sa main droite crispée est une merveille. Derrière elle, quatre de ses femmes qui regardent, avec des expressions très-vivantes, cette tête morte; parmi les femmes, deux gentils pages. Toute la droite est occupée par neuf figures d'hommes, dont un de face, en turban, longue barbe, gros ventre, robe violette; espèce de mage, qu'on retrouve souvent, presque le même, dans les Adorations des rois; un autre, de profil, longues moustaches pendantes à la chinoise; tout en rouge, avec un haut bonnet de fourrure, formant deux cornes; il a les mains derrière le dos, à la manière des enfants et des vieillards, quand ils contemplent quelque chose qui les intéresse vivement; personnage étrange, extrêmement original, le même à peu près que « l'homme à la robe cramoisie » dans la Thomyris du Louvre; d'autres sont casqués et armés, ou drapés magnifiquement. Ensemble, dix-sept figures un peu plus grandes que nature. Il y a aussi, au premier plan, un superbe lévrier.

Le tableau est en largeur, 11 pieds 9 pouces, sur 6 pieds 8 pouces de haut (tandis que celui du Louvre[1] est en hauteur et n'a pas tout à fait 2 mètres de large).

1. Le feuilletoniste du *Journal des Débats* appelle la Thomyris de Manchester « une répétition du même tableau au Louvre. »

Digitized by Google

Il vient, comme on sait, de la galerie d'Orléans, où le lord Darnley du temps le paya 1200 guinées. Exposé à la British Institution en 1822. Gravé par P. Pontius, Ragot, Duchange et Launay.

La Diane partant pour la chasse a passé de la collection de sir Simon Clarke dans la riche collection de M. Thomas Baring. La déesse a le sein et les jambes nus. Debout et de face, elle caresse un grand lévrier. A droite, deux nymphes ; à gauche, un satyre embrassant une nymphe. Peinture blonde et lumineuse. La toile a 7 pieds de haut sur 5 pieds 10 pouces. Gravé par M. J. Ward, de l'Académie royale de Londres.

Le plus grand de tous les Rubens (12 pieds de large sur 9) est une Junon transportant les yeux d'Argus sur la queue d'un paon (van Hasselt, 733; Smith, 1119). Il provient du palais Durazzo à Gênes; il a été longtemps à vendre chez M. Yates à Londres, et il appartient aujourd'hui à M. Matthew C. Wyatt. On n'en cite pas de gravure. La composition n'est pas heureuse, l'exécution non plus ; il faut qu'il ait été peint sous une mauvaise influence durant le voyage d'Italie.

En avant, gît un immense corps décapité, qui occupe la moitié de la toile; prétentieux de dessin, lourd de couleur; on dirait que c'est dessiné par un Bolonais et peint par le triste praticien à qui le Louvre doit la Translation des corps de saint Gervais et de saint Protais (n. 81). Un peu au-dessus, Junon, en robe d'un rouge dur, et une suivante qui tient la tête coupée. Cette suivante, figure accessoire, en robe d'un beau gris bleuté, est ce qu'il y a de meilleur dans le tableau, et on y retrouve Rubens. Près de la déesse, son char

Digitized by Google

jaune, qui n'est pas mieux réussi que le char de la Religion dans le grand Rubens du Louvre (n. 432), peinture vide et enflée, exécutée d'ailleurs comme modèle de tapisserie. Toute la gauche est envahie par la queue d'un paon, étalée en éventail. Il y avait là, du moins, où faire miroiter toutes les nuances de l'arc-en-ciel; mais, par malheur, le coloriste était troublé ce jour-là comme le compositeur.

Rien à dire contre l'authenticité du tableau. Je dois même ajouter qu'il est un des plus admirés par la foule des visiteurs, et que le *Times* l'appelle une « *magnificent picture.* » Un cadavre sans tête, un char d'or et un paon qui fait la roue! qu'est-ce que ça peut-être? Les chrétiens ne sont pas obligés de connaître la mythologie. Le pigeon et le mouton, bon! Chacun sait que ce sont deux personnes de la sainte Trinité, dont la troisième personne est un respectable vieillard à barbe blanche et en manteau bleu. Cette mythologie-là, Dieu merci, est digne des siècles éclairés. Mais le paon et le cygne, la chèvre et le taureau, ne convenaient qu'à des païens. La pluie d'or, cependant, c'était-là un beau symbole et qui est compris de tous les temps.

Passons la veine un peu vulgaire de ces grandes compositions. Il y a de tout dans un œuvre de quinze cents pièces, et nous ne voulons point analyser quarante Rubens, dont plusieurs sont, d'ailleurs, connus par la gravure. Il suffit de constater, comme document, que tel tableau est aujourd'hui dans telles mains. Les *curieux* pourront ensuite consulter les catalogues de l'œuvre et l'œuvre gravé.

Atalante et Méléagre chassant le sanglier. 12 pieds

Digitized by Google

de large sur 5. Figures un peu plus petites que nature. Faible et lourd. Acheté dans un château en Suède. Autrefois, suivant le catalogue, dans la collection de la reine Christine. Appartenant à M. John W. Brett. Rubens a peint plusieurs fois ce sujet, indiqué à deux numéros du catalogue de sa vente, et gravé, d'après divers tableaux, par Bolswert, Earlom et Prenner. La galerie de Vienne possède une de ces compositions, où les animaux sont de Snyders et le paysage de Wildens.

Le Denier de César, 5 pieds de haut sur 6 de large, appartenant à M. J. Dingwall. C'est le tableau de la collection du roi de Hollande.

Le Louvre possède aussi un Denier de César, que le catalogue de 1855 classe parmi les copies de Rubens, et, dans la note qui accompagne la description de ce tableau (n° 468), le rédacteur du catalogue dit : « Quant au tableau qui se trouvait dans la collection du roi des Pays-Bas, qui, à la vente en 1850, fut mis sur table à 8000 florins, et retiré à 8950 florins, nous avons la conviction qu'il n'est pas plus de Rubens que celui du Louvre.... »

Suivant moi, le catalogue du Louvre a doublement raison. Le Denier de César, à M. F. Dingwall, n'est point de Rubens. Ce n'est même pas un beau tableau. L'indifférence de tous les amateurs de l'Europe, qui assistaient à la vente du roi de Hollande et qui n'ont point voulu de cette peinture à 15 ou 20 000 francs, suffirait à le prouver. Je ne sais comment expliquer que M. Waagen, dans ses articles de Revue, vante ce Denier de César et le range en première ligne parmi les Rubens. Mais où est l'original de la composition

Digitized by Google

gravée par Landry, par Visscher et par Vosterman; et même l'autre original avec douze figures, gravé par Dankers? Personne ne l'a deviné. Peut-être dans quelque modeste collection anglaise.

Prométhée, au duc de Manchester. Le catalogue dit que, suivant une lettre de Rubens, où il est question de ce tableau, le vautour serait de Snyders. L'homme et l'oiseau n'ont rien de très-merveilleux.

Entre nous, à part le génie de Rubens et ses grands chefs-d'œuvre complets, par exemple le Coup de lance, du musée d'Anvers, je préfère en général ses petits tableaux à ceux qu'on peut appeler ses tableaux de décoration.

Comme décorateur, j'aime autant et mieux le Véronèse, dont le dessin est plus charpenté et le ton plus solide. Rubens est quelquefois un peu désossé, — quel blasphème! — et les chairs de ses figures nues s'échappent de contours trop complaisants. Ce n'est pas faute de savoir dessiner, ainsi que le lui reprochent les mauvais peintres. Rubens connaît la construction d'une figure aussi bien que Raphaël, aussi bien peut-être que Michel-Ange. Cette sorte de boursouflure incorrecte, qu'on remarque parfois dans Rubens, tient à une cause plus subtile que l'entente et la combinaison des lignes déterminatives. La cause est précisément, selon moi, dans la couleur et non dans le dessin; je veux dire qu'une certaine dégradation de la couleur produirait ce résultat : de serrer la forme dans ses strictes limites.

Le vice de Rubens, qui est en même temps sa qualité et son génie, c'est d'aimer trop la lumière. Il

Digitized by Google

éclaire trop toutes les parties de sa composition et dissémine trop les blancs. Il ne peut se résoudre à sacrifier de larges parties dans l'ombre. Groupes, figures, détails accessoires, ont souvent la même valeur, d'un bout à l'autre de ses toiles. Quoiqu'il ait beaucoup étudié et copié les Vénitiens, Titien entre autres, il n'a pas saisi ou il n'a pas voulu pratiquer le secret de leur école.

C'est là-dessus que Rembrandt est incomparable!

Sir Joshua Reynolds, qui était un vrai peintre et aussi un penseur ingénieux et profond en matière d'art, raconte comment il découvrit les principes des maîtres vénitiens. Son procédé est peut-être un peu anglais, mais il est très-curieux et très-instructif.

« Durant mon séjour à Venise, dit-il, lorsque je remarquais quelque effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenais une feuille de mon cahier, je le noircissais dans la même gradation de clair-obscur que l'était le tableau, en laissant intact le papier blanc pour représenter la lumière, et cela, sans faire aucune attention au sujet ni au dessin des figures. Quelques essais de cette espèce suffirent pour me révéler la méthode des peintres vénitiens dans la distribution des lumières et des ombres. Un petit nombre d'épreuves me convainquirent que le papier était toujours tacheté à peu près de la même manière, et il parut que la pratique de ces maîtres était de ne pas donner plus d'un quart du tableau au clair, en y comprenant la principale lumière et les lumières secondaires; un autre quart à la plus forte ombre possible, et le reste aux demi-teintes.... Rubens, ajoute-

Digitized by Google

t-il, a donné bien plus du quart de la lumière à sa peinture, et Rembrandt beaucoup moins, tout au plus un huitième, ce qui fait que sa lumière est extrêmement brillante. Il est certain que c'est la lumière qui est entourée de la plus grande quantité d'ombre, qui doit paraître la plus vive.... etc. »

Placez un Rubens entre un Corrége et un Giorgione, entre un Titien et un Rembrandt, les vives lumières de Rubens semblent s'éteindre, tandis que les accents clairs de Giorgione et de Titien, de Corrége et de Rembrandt s'illuminent davantage. Rubens pâlit un peu à côté des magiciens du clair-obscur.

Un des chefs-d'œuvre de Rubens à l'Exposition de Manchester montre bien, malgré sa splendeur, la justesse de ces observations. Les vieux amateurs français doivent se rappeler d'avoir vu chez M. Boursault la Sainte Famille, payée 64 000 francs à la vente Laperière. L'empereur Joseph II l'avait tirée de la galerie de Vienne pour la donner au chevalier Burtin, de Bruxelles. Après avoir ainsi passé d'Autriche en Belgique, de Belgique en France, elle est maintenant à un Anglais, au marquis de Hertford.

Les figures sont de grandeur naturelle. La Vierge tient Jésus debout et de face; le petit saint Jean est assis sur les genoux de sainte Élisabeth. Ces deux enfants tout nus sont entièrement dans la lumière, et les chairs sont d'un ton exquis. C'est frais, vermillonné, épanoui, on voudrait dire fleuri. Ce tableau célèbre n'a pas volé sa réputation. C'est un chef-d'œuvre dans son genre. Mais cependant on ne voit que des chairs, — et les physionomies, l'expression, le

Digitized by Google

sentiment, qui y sont néanmoins, sont éclipsés par cette viande éclatante. L'idéal, la pensée, la composition, le dessin, et tout ce qu'on voudra, n'ont rien à faire là dedans. C'est une simple question de clair-obscur. La moitié des corps sacrifiés dans l'ombre, et les têtes resplendiraient!

Le même défaut ne se rencontre pas dans un petit tableau, qui paraît avoir été peint en Italie, peut-être justement sous l'influence des Vénitiens : deux Enfants nus, presque de grandeur naturelle, faisant des bulles de savon. L'un est debout et de profil à droite; l'autre, assis sur une draperie blanche, est vu de dos. La lumière y est très-ménagée sur des ombres vigoureuses. Particularité rare dans l'œuvre de Rubens. Est-ce pour cela que le catalogue van Hasselt (n° 1226) nomme ce petit bijou une esquisse terminée? Le panneau a 2 pieds 8 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces. Provenant des collections de sir Joshua Reynolds et de M. Villett; appartenant au propriétaire de la Thomyris, au comte de Darnley. Il est entendu que le certificat du grand contrôleur adopté par l'Angleterre, de M. Waagen, accompagne ces belles productions de Rubens, la Thomyris, le Saint Martin, la Diane, etc.

L'auteur des *Musées d'Allemagne* a découvert que Rubens avait eu trois femmes : « Dans un grand tableau mythologique et allégorique de la galerie Lichtenstein, à Vienne, Rubens a réuni, dit-on, les portraits de sa mère, de *ses trois femmes*, qu'il a peintes nues, en déesses, etc. » (Édition Paulin, page 259.) Nous n'avons pas à Manchester cette troisième femme,

Digitized by Google

posthume et fantastique, mais nous avons la première, belle et saine créature, et très-réelle, que nous connaissons tous, des pieds à la tête, par devant et des trois autres côtés, en déesse ou en nymphe païenne.

La reine a envoyé de Windsor Castle un portrait de cette Isabelle Brandt, qui a été exposé à la British Institution en 1826 et 1827, décrit par Jameson et Waagen, catalogué par Smith (n° 559), mais omis dans le catalogue van Hasselt. M. van Hasselt note seulement les portraits de Florence, de Munich, de La Haye, et deux autres. Il faudrait encore en ajouter une demi-douzaine.

Isabelle est vue à mi-corps, tournée à gauche, la gorge presque nue, les deux mains croisées contre la taille. Elle a orné longtemps à Anvers la maison de la famille Lunden. C'est une demoiselle de cette famille Lunden, d'Anvers, que représente, du moins on le suppose, le portrait appelé le Chapeau de paille.

Hélas! pourquoi n'avons-nous pas à Manchester ce fameux Chapeau de paille, de la galerie Robert Peel, la seule presque qui n'ait rien envoyé, bien qu'elle soit une des plus riches de l'Angleterre? Il faut qu'il y ait eu quelque obstacle légal dans le labyrinthe des codes britanniques, la galerie ayant passé à lady Peel, chez qui, dit-on, il est presque impossible de la voir maintenant.

Au château de Windsor, comme à Manchester, Isabelle Brandt fait pendant, quoiqu'il y ait quelque différence dans les dimensions, à un portrait de Rubens,

Digitized by Google

également sur panneau (2 pieds 9 pouces et demi sur 2 pieds 1 pouce). C'est le célèbre portrait qui fut offert par lord Derby à Charles Ier. Il paraît qu'il n'avait alors que 2 pieds carrés. Rubens, âgé de quarante-deux ans, s'est peint en buste, tourné à droite, la moustache frisée, les cheveux flottants sous son chapeau à larges bords retroussés; vêtement noir, avivé par un bout de chaîne d'or. Mais tout le monde connaît cette noble tête, gravée par Pontius, Worlidge, Chambers, Facius, Pelham, J. H. Robinson, etc., et reproduite des millions de fois, sur cuivre et sur acier, sur bois et sur pierre, en médailles, en bas-reliefs, etc. Les portraits à tête nue sont bien moins populaires. Ce grand chapeau lui va si bien! Il est vrai qu'il existe plusieurs autres portraits de Rubens coiffé de même à peu près : celui de la galerie de Florence, à l'âge de quarante-cinq ans; celui du palais Brignoli, de Gênes, à l'âge de cinquante ans; celui du musée de Vienne, à l'âge de soixante ans; celui de la Marlborough Gallery, à Blenheim, etc.

Ce Rubens de Windsor, si parfaitement authentique et si précieux, n'est pas, on peut le dire, de première qualité comme peinture. Il est un peu froid d'exécution. Oui, il manque de feu. Il n'a pas, surtout dans les yeux, trop durement accusés, cette animation, ce magnétisme que lancent certains autres portraits de sa brûlante manière. L'Isabelle vaut mieux.

Voici encore Rubens avec sa femme, mais, cette fois, déguisés tous deux en campagnards.

Rubens, tête nue, en veste brune, porte sur son dos un chevreuil, et au bras droit un panier rempli de

Digitized by Google

perdrix et de bécasses. Derrière lui sa femme, presque de profil à droite, en caraco rouge-sang, porte un panier de fruits, de pommes, poires, prunes, raisins. Les figures, de grandeur naturelle, à mi-corps, se dessinent sur un fond de ciel. Le chevreuil et les oiseaux pourraient bien être de Snyders, mais les fruits sont de Rubens. Le tableau a environ 4 pieds carrés.

Rubens a un peu l'air d'un Christ chargé de sa croix, à côté de sa jeune femme, qui ressemble à une Cérès triomphante.

Cette merveilleuse peinture, un des tableaux les plus lumineux de toute la série flamande, appartient au comte de Aylesford.

Plusieurs portraits de la famille du peintre, à présent :

Sa Fille, âgée de cinq à six ans, debout, de grandeur naturelle, dans un paysage. Elle a un chapeau de paille, à plumes bleues, et un tablier blanc. Je pense que c'est le tableau de l'ancienne collection Schamp d'Aveschoot, à Gand (van Hasselt, n° 1182).

Sa Femme, sa sœur et un de ses enfants, figures en pied, de grandeur mi-naturelle, au milieu d'un jardin, sans doute le jardin du château de Steen. Trois femmes entourent le berceau du petit enfant. Je ne sais quelle peut être cette troisième femme; mais ce n'est pas celle des *Musées d'Allemagne*. Appartenant à M. William Angerstein.

Ces deux peintures sont si haut placées qu'on en distingue mal les détails; mais elles semblent incontestables. Manque cependant sur le catalogue la griffe de M. Waagen.

Digitized by Google

Le comte de Warwick, à qui appartient la Fille de Rubens, a aussi envoyé un portrait du marquis de Spinola, en armure, et vu jusqu'aux genoux; c'est sans doute le n° 98 du Catalogue de la vente de Rubens (van Hasselt, n° 1192); et un portrait en pied d'Ignace Loyola, provenant du collége des Jésuites d'Anvers; faible peinture, peu digne de Rubens (si elle est de lui), quoiqu'elle ait été gravée, je pense, par Bolswert.

Au comte de Warwick appartient aussi un portrait du comte d'Arundel, par Rubens. Mais nous retrouverons cette superbe peinture dans la Galerie des portraits historiques, parmi lesquels elle a été classée.

Une sorte de portrait, fort intéressant pour les artistes, est une tête non point de lady, mais de *female*, *Head of a female*, comme dit le catalogue; car la langue anglaise a des mots bien distincts pour maintenir la séparation des classes sociales. La *female* (ou la *woman*) et la lady, le *man* et le gentleman ne sauraient être confondus sans scandale. Mais n'avez-vous pas pareillement en français les mots correspondants de ces catégories : un *monsieur* et une *dame;* un homme et une femme? Pour moi, j'aime autant ces deux mots-ci que les deux mots-là. N'y a-t-il pas encore, dans presque toutes les langues, la distinction entre une fille et une demoiselle, quoique ce soit souvent assez difficile à distinguer?

Cette femme donc, cette *female*, a une excellente figure, très-éveillée, et c'est peut-être cet air rabelaisien qui l'a fait exclure par le catalogue anglais de la respectable classe des ladies. Mais je ne serais pas

Digitized by Google

étonné que le duc de Newcastle, à qui elle appartient, et qui porte la plus grosse barbe des trois royaumes désunis, traitât chez lui cette *galoise* (vieux synonyme de *female*) comme une personne de qualité.

Elle est en buste, de trois quarts, sur un panneau large de 15 pouces et haut de 2 pieds. Elle a un corsage noir, avec une chaîne d'or, la courtisane ! elle tient de la main droite une rose blanche qu'elle approche de ses narines rouges, la voluptueuse ! Ses cheveux un peu roux sont frottés à grand étal de pinceau. Sa physionomie est modelée à pleine pâte, par de gais accents de couleur jetés sur les plans du visage qui s'épanouissent. Comme c'est peint sur panneau, presque tout en frottis, sauf de brusques touches lumineuses, le bois transparaît et donne une certaine dureté à cette ébauche sans souci. Mais que c'est franc et expressif ! On y saisit à découvert le procédé initial de Rubens. Il y a là beaucoup à apprendre pour les peintres.

Autre portrait, c'est le dernier, Johannes Malderus, évêque d'Anvers : buste court; singulier caractère dans les yeux; faible du reste. A Sa Majesté la reine (Windsor Castle).

Quantité d'esquisses extrêmement distinguées :

Le Retour triomphal de Henri IV après la bataille d'Ivry, esquisse pour la grande peinture qui est à Florence. Sur bois; 3 pieds de large. Au comte de Darnley. Une partie en grisaille. C'est délicieux.

La Descente de croix, composition tout à fait grandiose, quoiqu'elle n'ait pas plus de 2 pieds de haut sur 5 de large. Au milieu, huit hommes sont occupés à

Digitized by Google

descendre le corps du Christ; à droite, un magnifique centurion à cheval et un groupe de cavaliers; à gauche, la Vierge, saint Jean et un groupe de femmes; — saint Jean est toujours du côté des femmes. Vigueur extraordinaire. Ce n'est pas une esquisse, c'est un tableau de premier jet. A. M. R. S. Holford.

David avec les anciens d'Israël, remerciant Jehovah du retour de l'arche (Smith, n° 237; van Hasselt, n° 21). Première beauté. Au comte Spencer.

Le Christ ressuscité, debout sur le globe; deux saints de chaque côté; des anges dans le ciel; la composition est encadrée au milieu d'un portique cintré. Ébauche en frottis léger, d'un ton d'or. A Miss Bredell.

Six esquisses de la Vie d'Achille, série exécutée sur l'ordre de Charles Ier d'Angleterre, pour servir de patron à des tapisseries (van Hasselt, n° 1346). Les unes, en grisailles; d'autres, terminées. Plusieurs ont été gravées, notamment (par Ertinger en 1779, et par B. Baron en 1724) la Thétis penchée sur le Styx où elle trempe galamment le petit héros qu'elle tient par le talon. Ces figures sont peintes avec une ampleur délibérée comme dans un tableau de 20 mètres.

Une esquisse pour le plafond de Whitehall.

Une autre, assez lourde, de six Enfants portant des fruits; peut-être aussi pour les frises de Whitehall; peut-être pour le beau tableau de Munich, où il y a un enfant de plus. Peut-être pas de Rubens.

Pour arriver aux paysages, je n'ai plus qu'à indiquer : — quatre Enfants, au comte de Pembroke; — une Nymphe avec un javelot, fragment coupé de quel-

Digitized by Google

que Chasse de Diane, à lord Hatherton; — le Retour de la Sainte Famille, tableau très-douteux, acheté, dit le catalogue, par sir Joshua Reynolds pour le docteur Taylor de Ashbourne; — une copie de Diane et Caliste, du Titien, au comte de Derby; — et la Femme adultère, au comte de Durham.

Je n'ai pas pu découvrir ces deux derniers tableaux. Si la Femme adultère, appartenant à lord Durham, est celle qui fut peinte pour la famille Knyff d'Anvers, avec les portraits de Rubens et de son maître Otho van Veen, de Luther et de Calvin, et qui a passé dans plusieurs galeries anglaises, elle ne sera pas arrivée à l'Exhibition de Manchester; je l'aurais vue [1].

Quatre paysages : paysage avec chasseurs, bergers et troupeaux, au premier plan; un peu noir; au comte de Burlington; — paysage avec quelques figures coupées en bas par le cadre; assez commun; à M. Francis Edwards; — un Coucher de soleil, au comte de Pembroke : berger debout, près d'un pont; des moutons autour de lui; toute la droite avec de grands arbres; ton superbe, haute qualité; — et l'Arc-en-ciel (Smith, n° 768, Van Hasselt, n° 1346 [2]), au marquis de Hertford.

1. Je ne trouve plus, en effet, dans la seconde édition du catalogue, la Femme adultère, ni la copie de Diane et Caliste, du Titien.

2. Van Hasselt intitule ce paysage : Vue de Flandre, et il en donne la description suivante : « Effet de soleil couchant. Plaine variée par des champs cultivés et coupés de chemins, de bouquets d'arbres et de buissons. Elle est animée par une partie de paysans qui reviennent de la moisson, tandis que d'autres sont encore occupés de leur travail. A gauche, plusieurs bestiaux près d'un étang sur lequel on voit des canards. L'aspect général du tableau présente un air de beauté et de fraîcheur incroyable. Une averse vient d'avoir

Digitized by Google

C'est, à mon sentiment, le plus beau de tous les paysages que Rubens ait peints. Je ne connais de comparable à ce tableau que son pendant, Vue du château de Steen (National Gallery, n° 66), et le paysage intitulé Vue de la prairie de Laeken, que M. de la Hante importa en Angleterre avec le fameux Chapeau de paille, et qui est aujourd'hui à Buckingham Palace. Après ces trois-là, il y a un degré à descendre pour les plus excellents qu'on voudrait citer.

L'Arc-en-ciel et le Château de Steen viennent tous deux du palais Balbi, à Gênes; tous deux sont sur bois, et de même dimension : 7 pieds 9 pouces de large sur 4 pieds 6 pouces de haut (mesure anglaise). Le Château de Steen, gravé par G. Cooke et par G. B. Allen, fut donné à la National Gallery par sir George Beaumont, en 1826. L'Arc-en-ciel était récemment encore dans la collection Orford; c'est à la vente de cette collection à Londres, en 1856, que le marquis de Hertford l'a acheté 113 750 fr. On dit que le roi George IV en avait offert autrefois 150 000 fr. Voilà qui fait plaisir qu'un simple paysage vaille ces prix-là! En conscience, il vaut mieux son prix d'adjudication que la Vierge aux Anges, de Murillo, dite maintenant la Conception Immaculée de la Vierge (n° 546 du Louvre), et qui a été payée 615 300 fr. avec les frais. Cette Madone est délicieuse assurément, mais un peu Pompadour. Ces 615 300 fr. ne sont pas de l'argent très-bien placé. Il y aurait eu moyen de le placer mieux.

lieu, comme l'indique aussi un arc-en-ciel, qui s'arrondit dans les nuages. Appartient à la collection du comte d'Oxford (*sic*), en Angleterre. »

Digitized by Google

Je crois, au contraire, que lord Hertford ferait déjà grand bénéfice sur son Arc-en-ciel, s'il le voulait revendre, depuis que l'Angleterre a admiré ce chef-d'œuvre à Manchester.

Toute la droite est dans l'ombre, avec un étang où barbotent des canards qui rappellent ceux de la Kermesse (n° 462 du Louvre), où s'abreuvent et pataugent des vaches largement modelées du bout de la brosse. Toute la gauche est inondée de vrai soleil, sur les champs de blé où des travailleurs sont occupés à la moisson, sur les chemins qui sillonnent cette plaine animée, dans les fonds qui scintillent sous des rayons succédant à la pluie; car il a plu, il pleut encore là-bas; vous voyez bien l'arc-en-ciel coupant des nuages capricieux.

Au premier plan, dans cette vive lumière, est une charrette à deux chevaux, la même a peu près que celle qui passe un ruisseau dans la Vue du château de Steen. Le vieux paysan monté sur cette charrette agace un groupe de moissonneuses qui reviennent vers le carrefour où s'entre-croisent des routes et des sentiers. Oh! les rudes filles de la campagne, avec leurs fermes épaules que le soleil a glacées de pourpre, tandis que leurs chevelures demeurent plus blondes que le soleil et s'enlèvent en clair sur l'atmosphère embrasée! Comme elles portent gaiement sur leurs têtes la gerbe qui ne leur pèse pas plus qu'une couronne!

C'est une fête, la fête de la moisson. Il y fait meilleur et plus chaud que dans les noires fabriques de Manchester. Pourvu que la magie de Rubens n'aille pas enlever à leurs métiers les *workmen* de la cotonnade et en faire des paysans!

Digitized by Google

Il y a encore de superbes dessins de Rubens : sa Femme, assise de face; aux crayons noir, blanc et rouge; — une Vénus avec Mars, — et d'autres qui vaudraient la peine qu'on en parlât; mais j'aime mieux terminer cette longue étude d'un seul maître par quelques réflexions sur le maître lui-même. Son œuvre est de ceux que je connais bien et qui m'enthousiasment le plus. Je suis donc fort à l'aise pour risquer, après des éloges peut-être excessifs, le contraste d'une critique sincère. Les Vénitiens nous ont enseigné la valeur et la nécessité de l'ombre; et puis, on ne doit pas accepter — en peinture — des idoles inviolables.

Il est bon de dire parfois un peu de vérité à ses maîtres.

Rubens est un des puissants génies de la peinture, mais c'est un maître de décadence.

Il n'y en a pas de plus dangereux pour la foule des peintres, — rien n'est dangereux pour les artistes exceptionnels, — car, en l'étudiant, on ne saurait prendre ses qualités, — elles sont incommunicables, — l'abondance de l'invention et la splendeur du coloris; mais on y prend son défaut, qui est le style, quand on n'est pas doué naturellement d'un style à soi.

J'entends par style la forme individuelle et caractéristique dans laquelle se moule une pensée. Ce n'est pas la pensée elle-même ni la manière de l'exécuter. Point du tout. C'est l'intermédiaire entre l'origine et la fin, entre les deux termes extrêmes d'une création. Voici comment :

Si l'on essaye d'analyser naïvement, en dehors de

Digitized by Google

toutes les catégories scolastiques, le phénomène mystérieux de la génération d'une œuvre quelconque, depuis sa première éclosion confuse jusqu'à son achèvement effectif, il me semble qu'on découvre et que l'on constate ces trois *temps* successifs, ces trois facultés très-distinctes :

1° La pensée qu'on a d'abord dans son esprit, soit par un souvenir dont on ne se rend pas compte, soit par une impression qu'on vient de recevoir, soit par une combinaison latente de la virtualité propre à l'esprit;

2° La forme dans laquelle s'imagine et s'entrevoit cette pensée une fois conçue. C'est la période où l'enfant, ayant pris une existence déjà réelle, est encore invisible pour tous, mais où la mère le sent formellement s'agiter dans son sein;

3° L'exécution de cette image vivante dans l'esprit, — la mise au jour de cette création jusque-là intérieure.

La pensée, la forme de la pensée, l'exécution plastique.

L'intelligence, le style, le métier.

N'y a-t-il pas aussi, dans les lettres : la pensée, le style, la syntaxe?

Il prend à Rubens l'idée de faire les Trois Grâces. Ce doit être la beauté, la finesse, l'élégance, le charme insinuant, la séduction. Excellent sujet de tableau! Trois femmes nues, dans des attitudes diverses, exprimant des attraits divers, résumant tout ce qui peut entraîner l'admiration et l'amour, quel groupe! Une femme brune, représentant la poésie et la passion; une femme blonde, la tendresse; une femme....

Digitized by Google

Peu à peu ces Trois Grâces ont contracté une forme dans l'esprit de Rubens, et tout à coup il les voit debout, toutes posées et toutes modelées. Il n'y a plus qu'à les peindre.

Mais la forme, plus ou moins splendide, sous laquelle lui apparaissent ces femmes, n'est jamais très-distinguée, en ce sens qu'elle n'a pas les rares qualités des organisations supérieures. Elle a des qualités saillantes, il est vrai, et qui frappent d'abord, mais dont on pénètre presque aussitôt la vulgarité.

Dans l'œuvre de Rubens on n'a jamais rencontré de ces figures qui font rêver longtemps, qui vous interrogent, vous poursuivent, vous tourmentent, comme si on les avait connues dans un monde fantastique. Ces âmes-là se trouvent chez Léonard, chez Raphaël, chez Corrége et chez quelques autres maîtres de la Renaissance. Ce sont ceux-là dont le style est rare et précieux! car la rareté est un des éléments essentiels de l'art. Leurs créations sont si profondément particulières et originales, qu'on n'en rencontre guère les analogues dans le monde qui agit et qui parle. Combien avez-vous dit de fois dans votre vie : « Tiens! cette femme ressemble à la Vierge aux Rochers! Ce jeune homme ressemble au petit Rêveur de Raphaël? » — pas souvent. Mais nous avons tous dit mille fois, en nous promenant à la ville, ou surtout à la campagne : « Tiens! quel type Rubens! »

Est-ce que son style courrait les rues et les chemins? Peut-être.

Mais ces formes étant données, quand il s'agit de les exécuter, de les rendre perceptibles aux sens, quand

Digitized by Google

le praticien emprunte à sa palette pour ainsi dire l'incarnation de son modèle idéal, en s'aidant au besoin d'un modèle physique, alors Rubens est d'une puissance suprême : il fait ce qu'il veut, on dirait presque plus qu'il ne veut. Son résultat semble surpasser son désir, tant il est le dominateur des moyens matériels de la pratique !

Je ne serais pas étonné que Rubens eût été parmi les grands maîtres le seul qui, une œuvre accomplie, se soit senti satisfait. Léonard et Raphaël, jamais peut-être. Rembrandt non plus, bien qu'il soit un praticien aussi extraordinaire que Rubens.

Où Raphaël me paraît le plus admirable, c'est quand, après avoir conversé avec ses amis, le spirituel Castiglione et le savant Bembo, après avoir rêvé quelque part sous des arbres, il s'en venait prendre subitement un crayon et jetait en traits rapides une forme de quelque apparition intérieure. Là était vraiment son style. Ses dessins sont les originaux. Ses tableaux ne sont que des copies, qu'il faisait même faire par d'autres le plus souvent.

La pensée, le style, l'exécution, sont donc des facultés indépendantes les unes des autres jusqu'à un certain point. Il y a, en effet, des artistes d'un beau style, qui exécutent faiblement : Le Sueur ; des artisans très-habiles, qui n'ont point de style : Sigalon et une foule d'autres ; des penseurs mirifiques, qui sont incapables de bien faire un œil ; mais il y a quantité de mauvais peintres, qui peignent aussi bien que Raphaël.

Le style, c'est là ce qui est un don rare ; c'est là ce qui ne s'acquiert point ; c'est là ce qui est et qui

Digitized by Google

demeure *sui generis ;* c'est là ce qui réside dans les profondeurs mêmes du génie individuel, ce qui est immuable et invincible, ce qui constitue et consacre l'homme. Le style, c'est l'homme ; on le dit.

Eh bien ! le style, cette qualité supérieure chez une demi-douzaine d'artistes privilégiés, est généralement commun, malgré sa force et son éclat, chez Rubens. Sa manière de voir les choses n'est point inspirée par ce sentiment exalté qu'on a appelé divin, et qui est la poésie même chez quelques maîtres italiens, ni par ce sentiment imprévu et tout neuf, et foncièrement *humain*, qui anime Rembrandt.

Voilà pourquoi le glorieux peintre d'Anvers est un maître de décadence. Mais vive Rubens quand même !

Digitized by Google

V

Maîtres du XVIIe *siècle :* Van Dyck.

Je ne sais pas pourquoi on appelle van Dyck un Flamand. Il n'est point Flamand, quoiqu'il soit né à Anvers ; pas plus que Claude l'Italien n'est Français, quoiqu'il soit né en Lorraine.

Jordaens, voilà un Flamand, bien plus que Rubens, qui est à moitié italianisé. Il n'a jamais eu l'idée de quitter Anvers, celui-là. Tête, caractère, peinture, c'est le type de son pays.

Teniers encore, oui, il est Flamand. Il a beau s'emplumer et se vêtir en gentilhomme, il ne peut pas mettre sa tête dans ses chausses de soie. Il a une tête flamande, fine, à la vérité, et spirituelle, mais d'un dessin assez cocasse. Il a beau faire le seigneur à son castel de (*Dry Toren* les Trois Tours), il n'y a qu'à lui ôter ses aiguillettes d'or et ses plumes, et l'asseoir à une table de kermesse, un pot à la main, une pipe à la bouche, il y fera bien.

Mais van Dyck n'a rien du Flamand, et tout ce qu'il a est même le contraire du Flamand. Voyez sa tête, lisez sa vie, contemplez sa peinture : il est très-délicat,

Digitized by Google

très-distingué, tout parfumé d'aristocratie, élégant par-dessus tout; de cette élégance rare qui allie à la beauté native la noblesse, la finesse, l'esprit, le charme; à la fierté de race cet abandon séduisant que donnent une éducation raffinée, des mœurs exceptionnelles et la haute fortune.

Van Dyck est le plus élégant de tous les peintres de portrait qui aient existé. Léonard est plus intime et plus expressif, Raphaël plus correct, Titien plus superbe, Rubens plus ample; Velasquez et Rembrandt sont plus fantasques; mais ni eux ni d'autres n'ont surpassé le goût exquis de van Dyck.

Ce n'est pas là une qualité flamande; soit dit sans faire de tort aux belles femmes d'Anvers, ni aux jolies femmes de Bruges.

Vous voyez bien qu'il s'en va, tout jeune, le plus tôt possible, comme cherchant une patrie. Son instinct l'avait conduit tout de suite à Londres, avant même le voyage d'Italie. Il se sentait plus Anglais qu'Italien. Aussi, peu après son retour d'Italie, sitôt qu'il le peut, il retourne en Angleterre. Seconde tentative inutile. Mais enfin, en 1632, il est appelé comme peintre de Charles 1er. Ah ! le voilà donc chez lui; palais à la ville, château à la campagne, en pleine cour! C'est à ce moment-là seulement qu'il est fixé et qu'il se trouve à même de vivre dans le grand style (*enabled to live in great style*), comme dit le catalogue de la National Gallery.

C'est à ce moment-là aussi que sa manière s'est développée franchement. Sa suprême initiation a été l'intimité — on peut le dire — des ladies anglaises, des dames de la cour, et des plus belles. Son premier

Digitized by Google

maître avait été sa mère — je devinais bien qu'il y avait de la femme dans son talent ! — sa mère, qui peignait agréablement le paysage et qui brodait à la perfection. Son second maître fut Rubens (van Balen ne compte guère) ; peut-être Isabelle Brandt. Son troisième, n'est-ce point « la belle Anna » de Saventhem ? Son quatrième, les femmes de Gênes, qui sont pures et superbes comme des marbres antiques. Son cinquième, la cour de Charles Ier.

Il les a faites toutes, les beautés du Windsor d'alors, et aussi tous ces nobles *Cavaliers*, cette fleur d'aristocratie, qui fut fauchée par les rudes soldats de Cromwell. Sous presque tous ces gracieux portraits de la Galerie historique, on pourrait écrire : *Tué à...*, dans les bandes du prince de ces gentilhommes, — du roi qui fut tué à.... Whitehall.

Les Anglais ont donc quelque raison de compter van Dyck dans leur école, car il remplit tout leur XVIIe siècle, quoiqu'il n'ait pas vécu dix ans à Londres ; c'est son style qui forme quelques indigènes de talent, comme Dobson, Walker et autres ; c'est son style qu'imitent les Allemands Lely et Kneller, et les autres étrangers appelés autour de lui ou après lui.

Van Dyck était devenu si Anglais de style et de caractère, que, bien plus tard, à la fin du XVIIIe siècle, les deux grands peintres de l'école anglaise, Reynolds et Gainsborough, lui ressemblent, même sans le vouloir, dans leurs plus belles œuvres.

Le pays où l'on vit, quand on y peut exercer ses facultés, devient souvent une patrie autant que celui où l'on est né.

Digitized by Google

Et, comme si la destinée de van Dyck eût été attachée à celle de l'aristocratie anglaise, il meurt — bien jeune ! sitôt que la cour de Charles est dispersée. Qu'eût-il fait quelques années après ? Il ne pouvait pas devenir le peintre des *Têtes-rondes* et de Cromwell, qui d'ailleurs eut son peintre en titre, Walker, comme Charles Ier avait eu van Dyck.

On dirait que l'Exhibition de Manchester a été inventée exprès pour van Dyck. Aucun peintre, assurément, ni Velasquez, ni Rubens, ni les autres, dont nous avons pourtant signalé tant d'œuvres magnifiques, n'est aussi complétement que lui représenté à Manchester. C'est sur lui que Manchester révèle des choses inconnues !

Par les galeries publiques de l'Europe, en allant ici ou là pour tel maître, on peut, je le crois bien, connaître et apprécier tous les peintres de toutes les écoles. Van Dyck, non. Avant l'Exhibition de Manchester, personne, pas même les Anglais, ne l'avait jamais vu dans toute sa manière comme portraitiste ; car les trente portraits exposés là ne sont pas des tableaux publics, gravés, connus : ce sont, en général, les cadres du castel familial, qui n'avaient pas bougé de leur muraille depuis le jour où van Dyck les avait fait accrocher chez l'aïeul. La plupart sont sous crasse, sans vernis. On n'y a pas touché depuis plus de deux siècles, et la poussière y a formé un voile qui empêche qu'on les puisse admirer dans tout leur éclat ; mais ce voile, gênant aujourd'hui, est ce qui les a préservés si longtemps et ce qui les conservera encore. Quel plaisir on aurait à décrasser respectueusement

Digitized by Google

un de ces chefs-d'œuvre, pour voir un peu la peinture de van Dyck, *very genuine*, dans sa primitive pureté ! Est-ce que cette couche opaque aurait trompé M. Waagen, qui, dans son article de la *Revue universelle des Arts*, dit que les dix-huit van Dyck de la Galerie des portraits sont d'un rang assez ordinaire.

Windsor Castle, qui en possède vingt-deux, et des plus beaux du monde, dans une seule chambre appelée *Long Room* ou *Van Dyck Room*, n'en a prêté que trois à Manchester. La reine a voulu laisser faire ses nobles, les Warwick, les Richmond, les Portland, les Essex, les Carlisle, les Spencer, etc. Aux trois de Windsor, elle en a ajouté deux de Hampton Court. Mais, de Buckingham Palace, où il y a pourtant des merveilles, entre autres le petit portrait équestre de Charles Ier, bien préférable au grand comme peinture, — rien.

Les van Dyck de Windsor Castle eux-mêmes sont assez peu connus, si ce n'est quelques-uns par la gravure. Il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Corinthe ni à Windsor, même quand on vient se promener à Londres. Et, quand on visite Windsor Castle, on n'a guère le temps non plus d'examiner ces vingt-deux chefs-d'œuvre pendus à la file ; car les bandes de *curieux* avec qui on se trouve forcément de compagnie sont toujours pressés d'aller voir, dans les salles suivantes, je ne sais quelles singularités d'ameublement, et la fameuse Tête de tigre, en or massif, *captured* lors de la défaite de Tippoo-Saïb à Seringapatam (cela a l'air des *Mille et une Nuits*, ou de l'*Ours et le Pacha*). Chaque fois que j'ai visité Windsor, un des gardiens a été obligé de revenir me chercher le long de ce mur magique.

Digitized by Google

A Manchester, du moins, on peut contempler à l'aise les trois van Dyck que la reine a envoyés : le grand portrait équestre de Charles Ier; — les Enfants de Charles Ier; — et les poëtes Thomas Killigrew et Thomas Carew[1].

Le Charles Ier à cheval (Smith, n° 267) a été gravé par Baron et par Lombard; mais, comme la gravure ne donne pas la couleur ni certains accents de la peinture, nous le décrirons succinctement.

Le roi, de face, en armure, sur un cheval blanc, sort d'un portique cintré, orné à chaque côté de

1. Il peut être intéressant pour les amateurs et les artistes français qui ne connaissent pas Windsor Castle d'avoir la liste de ces van Dyck de la Long Room. Voici donc les dix-neuf, qui, avec les trois ci-dessus, complètent le nombre de vingt-deux :

Henry, comte de Berg, général de l'armée de Philippe IV. Jusqu'aux genoux. Ovale.

Charles Ier et sa famille. 12 pieds 1 pouce sur 8 pieds 10 pouces. Nous en trouverons, dans la Galerie des portraits, une répétition qui a fait partie de la galerie d'Orléans, et qui appartient au duc de Richmond.

La duchesse de Richmond, en pied.

La reine Henriette, femme de Charles Ier, en pied. Nous la retrouverons aussi plusieurs fois dans la Galerie des portraits.

Lady Venetia Digby, femme du *philosophe* Digby, en pied. Cette belle lady Venetia fut une des passions de van Dyck. Il en a fait plusieurs autres portraits. Celui-ci est composé dans une intention allégorique : la figure est censée être « l'emblème du Triomphe sur la Calomnie. »

Le second duc de Buckingham et son frère, lord Francis Villiers, encore *adolescents* (les Anglais ont le mot *boy*, jeune garçon de 12 à 15 ans, que le mot français *adolescent* traduit assez mal), en pied.

Le prince de Carignan, fils d'Emmanuel, duc de Savoie; jusqu'aux genoux.

La reine Henriette, de profil.

Beatrix de Cusance, princesse de Cantecroix, en pied.

Charles Ier, sous trois points de vue : de face, de trois quarts, de

Digitized by Google

colonnes cannelées et de grandes draperies vertes pendantes. Il a la tête nue, de longs cheveux, un col rabattu, en guipure dentelée, un cordon bleu en sautoir, des bottes molles, jaunes, en buffle. Sa main droite, tenant le bâton de commandement, est appuyée sur la selle rouge, brodée d'or. A sa gauche (à droite relativement au spectateur) est son écuyer, M. de Saint-Antoine, de face et marchant; il porte le casque de son maître. Cette figure, vêtue de rouge, est superbe. De l'autre côté, un grand écusson, surmonté de la couronne, se dresse contre un des pilastres. Dans

profil. Ce singulier portrait fut peint pour le Bernin, à qui on l'envoya à Rome. Le célèbre sculpteur exécutait alors un buste de Charles Ier, qu'il n'avait jamais vu. Ce buste fut détruit par un incendie à Whitehall.

Troisième portrait de la reine Henriette.

La comtesse de Carlisle, en pied.

Sir Kenelm Digby, le philosophe, mari de lady Venetia. Il fut naturellement un des amis et des protecteurs de van Dyck. Il est représenté assis.

Charles II, encore *adolescent* (*as boy*), en pied.

Portrait de van Dyck par lui-même, à mi-corps.

Quatrième portrait de la reine Henriette.

Les trois enfants de Charles Ier, savoir : le prince Charles (plus tard, le roi Charles II), la princesse royale Marie (plus tard, femme de Guillaume de Nassau), et James (plus tard, Jacques II), en pied. C'est le tableau dont le musée de Paris possède une petite esquisse (n° 143). Je ne sais pas pourquoi le nouveau catalogue du Louvre (1855) dit que le grand tableau original est « au palais royal de Kensington. »

La comtesse de Dorset, en pied.

Un gentleman inconnu. On suppose que c'est Snelling, artiste et ami de van Dyck. A mi-corps.

Cette chambre des van Dyck, horriblement tapissée en damas rougeâtre, a pour ornements les insignes des Ordres de la *Jarretière*, de Saint-Patrick, du *Bain* et du *Chardon!*

Il y a encore à Windsor Castle d'autres van Dyck, notamment un Jacques Ier et un Charles Ier, en pied, dans la grande salle Saint-George, et quelques-uns dans les appartements privés.

Digitized by Google

l'ouverture du portique, fond de ciel au soleil couchant.

Cet immense portique, qui se perd dans les bords du cadre, tout cet entourage de froide architecture, font paraître la toile un peu vide, malgré la splendeur du personnage équestre et surtout de l'écuyer à pied. C est un tableau de décoration presque autant qu'un portrait. Hauteur 13 pieds 7 pouces sur 8 pieds de largeur. Le catalogue de Windsor Castle donne une autre dimension : 12 pieds 1 pouce sur 8 pieds 10 pouces. Je n'ai pas vérifié quelle est la bonne mesure.

Assurément, le Charles Ier du Louvre (n° 142) est d'une qualité supérieure à ce Charles Ier de Windsor.

Dans le petit portrait équestre de Buckingham Palace, qui rappelle un peu Velasquez, le roi est de profil à gauche, sur un cheval jaune chamois, à crins noirs. Le fond de ce petit tableau (3 pieds sur 2 et demi) est un paysage du ton le plus vigoureux.

Van Dyck a fait, je pense, plusieurs douzaines de Charles Ier, à cheval, en pied, en buste. Dresde, Berlin, Vienne, l'Ermitage, sans parler des collections particulières, ont des Charles Ier de van Dyck.

Les Enfants de Charles Ier (Smith, 208) sont bien connus aussi par les gravures de R. Strange, de Baron et de Cooper. Ils ont été exposés à la British Institution en 1821. La toile a 5 pieds 9 pouces de haut, sur 7 pieds 3 pouces de large. On y lit la signature et la date 1637. L'aîné des enfants, Charles, a donc sept ans; il est habillé en rouge; la princesse royale,

Digitized by Google

Marie, qui tient dans ses bras le *baby* (la petite Anne) tout nu, est en bleu; James et Élisabeth, à gauche, sont en blanc, l'un avec des manches orange. Le gros chien est jaunâtre; le rideau, vert; le tapis de la table, rouge. Les vases et les fruits sont très-brillamment brossés, ainsi que le fond de ciel.

Les deux poëtes gentilshommes de la cour, Thomas Killigrew et Thomas Carew, sont face à face sur la même toile. L'un, tourné de trois quarts à droite, s'accoude contre une colonne brisée; une de ses mains est abandonnée le long de la taille; ses cheveux blonds s'enlèvent sur une tapisserie jaune-rouge; costume noir avec des crevés blancs aux manches. L'autre, également en noir, est vu de dos, la tête retournée de profil à gauche, sur fond de ciel; ses longs cheveux sont bruns; il montre de la main droite un papier, des vers sans doute, qu'il tient de l'autre main. Grandes qualités de pratique; les têtes pourtant sont un peu froides d'expression. Le tableau, signé et daté 1638, a été exposé à la British Institution en 1821.

Ces trois van Dyck de Windsor Castle sont des chefs-d'œuvre, sans contredit; mais cependant réservons notre enthousiasme pour quelques autres portraits bien plus extraordinaires, et d'un style plus rare dans l'œuvre du maître.

Tel est un grand tableau, haut de 7 pieds, large de 5, appartenant au comte de Grey [1], et représentant trois Enfants inconnus.

1. M. Waagen, par erreur sans doute, dit, dans la *Revue universelle des Arts*, que ces trois Enfants de van Dyck appartiennent au comte Spencer.

Digitized by Google

Celui-là n'a jamais été gravé, que je sache, et c'est une véritable nouveauté pour les amateurs de van Dyck. Il doit provenir de Gênes, et c'est à Gênes seulement qu'on en trouverait d'analogues; car il est peint dans le style coloré, ferme, hardi, de la période génoise. Ni dans le dessin, ni dans le ton surtout, on ne sent l'élève de Rubens; on dirait plutôt un sectateur de Giorgione et de Titien, exagérant la variété et l'éclat de la couleur vénitienne. On dirait qu'ici van Dyck, qui le plus souvent est argentin et tendre, a pris sa gamme de coloris dans le cœur d'une grenade ouverte.

Sur les degrés d'un péristyle, entre deux colonnes, deux petits garçons debout; l'un, qui peut avoir cinq ans, s'étale dans une magnifique robe de velours rouge, brodée d'or; il tient dans sa main droite un oiseau, à pleine main, comme il tiendrait une balle pour jouer, avec le sans-souci cruel de l'enfance; l'autre, sept ans à peu près, est en costume bleu foncé, à brandebourgs d'or. Vers eux vient un jeune garçon d'environ treize ans (un *boy*) qui met le pied sur une marche. Oh! le gentil petit patricien! Il porte déjà l'épée et un charmant costume rose camélia, broché d'or et d'argent. Sa tête fine et fière sort, comme un frais bouquet, d'une épaisse collerette tuyautée. Ces costumes italiens sont bien plus sveltes et plus élégants que les costumes anglais.

Deux oiseaux bruns, à becs et pattes jaunes, espèces de gros sansonnets, becquètent familièrement des grenailles au bas des marches. Un grand rideau bleu est drapé entre les colonnes, tout en haut. Fond de paysage sombre, très largement massé. Point de ciel.

Digitized by Google

Eh bien! ce n'est pas encore là le plus beau des portraits de van Dyck à Manchester. Le plus beau van Dyck que j'aie jamais vu, c'est le portrait de son ami Snyders.

Si l'on imaginait un jour de faire une exhibition des plus célèbres portraits des grands maîtres de tous les pays, en n'y mettant qu'un seul portrait de chaque maître, par exemple la Joconde pour Léonard; le Joueur de violon, de la galerie de Florence, pour Raphaël; un Charles-Quint pour Titien; un Philippe IV pour Velasquez; le Chapeau de paille pour Rubens; le Bourgmestre Six pour Rembrandt, etc., — et que je fusse chargé des intérêts de van Dyck, je mettrais, de préférence à toutes ses images de rois, de princes, de gentilshommes et de ladies, son portrait de Snyders, — entre le Velasquez et le Titien [1].

Ce portrait de Snyders, qui n'est, je crois, ni signé ni daté, doit avoir été peint après le retour d'Italie en 1625 ou 1626, car Snyders paraît avoir environ quarante-cinq ans, et il est né en 1579. C'est la même tête à peu près que dans l'admirable eau-forte, qu'on suppose être d'une date postérieure.

Snyders est vu jusqu'aux genoux, presque de face, la tête nue, un peu inclinée, les deux mains appuyées très-naturellement sur le dossier d'une chaise; il est tout en noir, avec seulement un col simple et des manchettes dentelées. Derrière lui, à droite, une colonne

1. M. Waagen dit aussi, dans ses *Kunstwerke in England* : « C'est non-seulement un des portraits les plus extraordinaires de van Dyck, mais il tiendrait dignement sa place à côté des meilleurs portraits de Raphaël, de Titien ou de Holbein. »

Digitized by Google

grise ; à gauche, une draperie violet-gris sombre ; le reste, fond de ciel nuageux. En avant, à l'angle du dossier de la chaise, orné de sobres dessins d'or, est accroché son large chapeau. Il y a aussi sur la chaise un bout de draperie rouge. Mais tous ces accessoires sont noyés dans des demi-teintes par des glacis harmonieux [1], et ce qu'on voit, ce qui vous attire et vous retient en contemplation, c'est la tête vibrante et mélancolique de l'artiste.

Ce fut un très-grand artiste que Snyders, quoiqu'il n'ait guère peint que des fruits et des fleurs, des *bodegones*, comme disent les Espagnols, des *nature morte*, comme on dit bien improprement, et aussi des animaux et des oiseaux, et même quelquefois, et fort bien, la *nature* humaine. Dans la représentation des objets extérieurs à l'homme, des choses naturelles, si l'on

1. *Le Constitutionnel*, dans un article signé *Sachot*, dit du portrait de Snyders : « Il est regrettable seulement que ce tableau ait été *nettoyé*. Sous prétexte de lui rendre sa fraîcheur première, on en a enlevé ce que nous appellerions volontiers la fleur. Encore est-ce un des moins maltraités de tous ceux, et ils sont nombreux, qui ont été soumis à la même opération. Nous en pourrions citer que cette *lessive* intempestive a tout à fait compromis. Le lavage d'un tableau est toujours dangereux, etc. » M. Sachot se trompe sur ces prétendues habitudes de *lessiver* en Angleterre, et spécialement sur le *nettoyage* du Snyders. Ce tableau n'a pas remué depuis un siècle du château de lord Carlisle, et on n'y a jamais touché. En Angleterre, dans ce pays de tradition, où l'on respecte tant de vieilles choses, uniquement parce qu'elles sont vieilles, — et, par exemple, la liberté, — on n'a, Dieu merci, pas plus la manie de laver les tableaux, que la manie de tailler les arbres. On laisse les arbres pousser à toutes ramures, vivre avec tous leurs membres, toutes leurs excroissances les plus folles, et mourir de mort naturelle. De même, on laisse les tableaux se brunir à l'air (quand on n'y met pas des glaces), et se voiler de couches séculaires. Nous en avons déjà fait la remarque à propos des portraits de la Galerie historique.

Digitized by Google

veut, il se place à côté de son maître, de son ami, Rubens, et du plus merveilleux de tous ces *naturalistes*, de Velasquez.

Van Dyck a, d'ordinaire, plus d'éclat et de grâce que de sentiment et de profondeur. Souvent il montre l'habit plus que l'homme. On peut l'accuser d'être un peu superficiel et sans gêne, et de chercher l'expression de ses modèles moins dans la physionomie du visage que dans la tournure d'ensemble. Mais ici sans doute il a été ému par cette belle tête empreinte d'une sensibilité très-poétique [1]. Les yeux surtout, le regard, sont prodigieux. On communique avec l'homme qui est là, je veux dire comme s'il était là. Van Dyck ne trouvera plus de ces modèles en Angleterre, au milieu de son aristocratie dont le caractère n'est qu'à la surface, bande affolée qui lutte avec des façons délicieuses contre la fatalité, et qui se précipite, en caracolant, vers la mort.

Les mains aussi peuvent compter parmi les plus belles qu'ait faites la peinture.

Snyders a été peint d'autres fois par van Dyck; un de ces portraits est à Munich, et l'Ermitage possède de van Dyck un Snyders avec sa femme et son enfant, peinture dont nous trouverons tout à l'heure une répétition. Rubens a laissé pareillement plusieurs portraits de Snyders, un à l'Ermitage et un à Dresde.

1. Les portraits d'artistes, par van Dyck, sont, en général, ses plus beaux portraits comme expression, parce qu'il y cherchait sans doute autre chose et plus que dans ses portraits de personnages aristocratiques. Un des beaux portraits de van Dyck, en Hollande, est celui du peintre J. B. Franck (dont il y a aussi une eau-forte), au musée van der Hoop, à Amsterdam.

Digitized by Google

Celui de Manchester, par van Dyck (Smith, n° 329), a été gravé par Dequevauviller. Hauteur 4 pieds 2 pouces sur 3 pieds 1 pouce. Il fut acheté, à la vente de la galerie d'Orléans, 400 guinées (une dizaine de mille francs), par le comte de Carlisle d'alors, et il appartient au comte de Carlisle d'aujourd'hui.

Chose singulière ! ce Snyders qui, depuis la fin du XVIIIe siècle, n'avait jamais quitté Castel Howard, résidence des comtes de Carlisle, a rencontré à Manchester sa femme ! dont il avait été séparé à la vente de la galerie d'Orléans.

Le portrait de la femme de Snyders (Smith, n° 330), par une de ces chances des ventes publiques, était tombé entre les mains du comte de Warwick, qui le paya seulement 120 guinées, et qui proposa ensuite à l'acquéreur de maître Snyders de tirer au sort à qui aurait les deux pendants. Mais il paraît que cette offre ne fut pas acceptée, et la femme de Snyders demeura, de son côté, enfermée à Warwick Castle.

Ainsi le peintre flamand et sa femme semblent condamnés à une séparation perpétuelle, sauf cette rencontre fortuite, qui sans doute ne se renouvellera plus.

Mme Snyders est en costume de soie noire travaillée, le devant de la taille brodé d'or. La tête est en pleine lumière. Au coin supérieur de la toile à droite, une draperie d'un gris lilacé, dans les tons de Velasquez. Près d'un pilier, un vase de fleurs, enlevé par trois touches claires sur un frottis. Belle échappée de ciel et de paysage dans les fonds. C'est excellent, mais pas si introuvable néanmoins que maître Snyders.

Voici un autre couple qui a coûté plus cher que l'ar-

Digitized by Google

tiste et sa femme, et qui a été recueilli dans une bonne maison où il n'y a pas à craindre qu'on le sépare de longtemps : Philip Le Roy, seigneur de Ravels, et sa femme (Smith, 369 et 370). Ils ont été achetés ensemble par lord Hertford, à la vente du roi de Hollande, 30 à 40 000 florins ; je n'ai pas le chiffré exact. Les toiles ont 6 pieds 3 pouces et demi de haut sur 3 pieds 6 pouces et demi de large.

L'homme est debout, de trois quarts à gauche, le pied droit posé en avant sur une marche. Sa main gauche s'appuie sur la tête d'un grand lévrier blanc tacheté de noir ; la droite sur la poignée de son épée. Tout en noir, sur un fond de mur gris sombre ; un peu de ciel à droite seulement, et, dans le coin, de grandes passe-roses fleuries. Tournure très-élégante ; mais l'ensemble manque un peu de clarté. Le tableau porte l'inscription : *Ætatis suæ* 34. *A. van Dyck. A°* 1630.

Lady Le Roy vaut bien, à elle seule, 30 000 florins. C'est une des belles créatures de la nombreuse galerie de van Dyck. Elle est de trois quarts à droite, comme il convient pour faire pendant au seigneur de Ravels, son époux. De ses deux mains elle tient un éventail de plumes noires. Oh ! la délicieuse main droite, non pas une main italienne, mais une main d'Anvers, fraîche et potelée ! Le visage naïf, épanoui, avec des fossettes d'amour, interrompant aux joues et autour des lèvres la courbe du modelé, est encadré de grosses boucles, blond clair, couleur de soleil, ramassées contre les oreilles. Quand lady Le Roy dénouait sa chevelure, ce devait être une avalanche. Une petite plume blanche est posée coquettement de travers au sommet de la

Digitized by Google

tête. Robe de satin noir, et collerette dentelée tombante. Colliers de perles. Le fond est un rideau vert, avec une percée de ciel ; à droite, une colonne, au pied de laquelle un petit king-charles.

Ce tableau a été peint un an après l'autre, au moment où van Dyck allait partir pour l'Angleterre. Il est daté de 1631, et nous apprend que Mme Le Roy n'avait alors que seize ans : « *Ætatis suæ*, 16 ! » Mais à Anvers il y a des femmes qui poussent comme ça en quelques printemps.

L'amateur qui pourrait marier lady Le Roy de Ravels au peintre de fruits Frans Snyders et les attirer tous deux ensemble chez lui serait bien heureux !

Le marquis de Hertford a encore envoyé deux autres van Dyck : un portrait d'homme, en pied, debout, vêtu de noir ; les deux mains sont très-belles ; en haut, à gauche, un rideau rouge ; le tout assez sombre, quoique d'un ton très-fin ;—un portrait de femme, jusqu'aux genoux ; cette femme est assise de trois quarts à gauche, dans un fauteuil à dossier rouge ; robe noire et corsage brodé d'or ; collerette Henri II. Charmante tête. Deux mains distinguées.

Un portrait bien précieux est celui de Rubens, représenté « avec la clef de chambellan, en vertu de son office, » dit le catalogue ; chambellan d'Albert et d'Isabelle sans doute. C'est bien glorieux pour Rubens s'il a eu ce titre de *chamberlain*, qui est un des premiers titres en Angleterre. Je n'ai pas vu ladite clef, qui doit être appendue à une chaîne d'or.

Le personnage est en pied, debout, de face, tout en noir, costume espagnol ; la main droite ballante, la

Digitized by Google

gauche contre la garde de l'épée. Les traits semblent un peu mesquins, et on a quelque peine à y reconnaître Rubens. A droite, une colonne cannelée, et un bout de draperie verte. Le fond et le parquet sont d'un gris neutre. C'est délicat et harmonieux de couleur, comme certains portraits doux et fondus de Velasquez, mais pâle et presque éteint. M. Waagen, dans ses *Kunstwerke in England*, fait le plus grand éloge de ce portrait, qui est signé *Ant. Vandyck* (sic) *Eques Pt.*, et qui appartient au comte Spencer.

Mrs Margaret Leman, « la maîtresse du peintre » (Smith, n° 229), nous vient de Hampton Court. La femme est assez belle, mais la peinture n'est pas de première distinction. Le dessin en est rond et commun. Il faut que van Dyck, à ce moment-là, ait été un peu fatigué de cette Mme Marguerite, qui pourtant posait le sein nu et les bras nus, s'entortillant le reste d'une draperie rosée que le bras droit et la main gauche serrent contre la taille. Elle est à mi-corps seulement, presque de face, coiffée comme se coiffa plus tard Mme de Grignan. N'était la provenance d'Hampton Court, — ah! le bon billet qu'a La Châtre! — on oserait peut-être considérer cette maîtresse de van Dyck comme une maîtresse posthume.

Nous réservons tous les portraits de la Galerie des personnages historiques; mais, dans la Galerie des maîtres anciens, où nous sommes, on trouve encore deux portraits de van Dyck sans numéro : une jeune femme assise dans un grand fauteuil, costume noir, brodé d'or au corsage, grande fraise; fond de rideau rouge; est-ce le portrait de la comtesse Kynaltnekie,

Digitized by Google

enregistré au catalogue n° 2 comme appartenant au comte de Denbigh, ou le portrait (sans autre désignation) appartenant à lord Ellesmere? — et les portraits de Snyders, de sa femme et de son enfant, en pied, dans le même tableau; probablement répétition du tableau de l'Ermitage. Le peintre est de face; sa femme, engoncée dans une large fraise, est assise et tient contre son sein un *baby*. Cette peinture, qui paraît de belle qualité, est tout en haut et presque invisible. Elle n'a été cataloguée que dans la seconde édition.

Passons aux compositions religieuses et mythologiques.

Une superbe Descente de croix (Smith, 357), analogue à la Descente de croix, du musée de Munich. Provenant de la collection de M. P. Patmè et appartenant à M. Charles Maud.

Une Madeleine, de la collection du roi de Hollande, à M. J. Dingwall.

Une *Pietà*, 8 pieds de large sur 4; le Christ mort, Marie, la Madeleine et trois anges; figures un peu plus petites que nature; au duc de Newcastle.

Le fameux Saint Jérôme, de la collection du maréchal Soult; peinture large et vigoureuse, dans la grande manière de Rubens et même de Titien. Ce Saint Jérôme, connu sous le nom de l'*Ange à la Plume*, fut peint, dit-on, par ordre de Philippe IV, pour le palais de l'Escurial. Le roi Joseph[1] eut la générosité d'en faire cadeau au maréchal Soult lors d'une visite que celui-ci lui ren-

1. *The Times* dit, par erreur, que le Saint Jérôme vient de la galerie de Lucien Bonaparte.

Digitized by Google

dit à l'Escurial. Les amateurs parisiens doivent se souvenir d'avoir vu ce chef-d'œuvre dans la galerie Soult. Il appartient maintenant à M. Henry Spencer Lucy.

Une composition mythologique, qui semble aussi un chef-d'œuvre, bien rare surtout à cause de la petite proportion des figures, est l'Achille découvert parmi les filles de Lycomède (Smith, 275). On lui a fait les honneurs du salon Hertford, mais on l'a mis au-dessus d'une porte, à une distance où l'on n'y voit rien, les figures n'étant pas si grandes même que les figures habituelles au Poussin. Il a été exposé à la British Institution en 1829, et il appartient au comte de Listowel. Le catalogue dit qu'il provient de la collection Vanloo; je suppose qu'il veut dire de l'ancienne collection des Nassau, au château du Loo ou de Loo (*van Loo*, en hollandais), près de La Haye.

Le duc de Newcastle a envoyé une Armide, bien plus importante que celle du Louvre (n° 141). Ici, les figures sont de grandeur naturelle. Armide, debout, draperie rouge flottante, entoure de chaînes de fleurs Renaud, qui est couché à gauche. En bas à droite, une sirène tenant un papier. Son torse superbe rappelle les naïades du Débarquement de Marie de Médicis, de Rubens (n° 439 du Louvre). Des Amours jouent sur terre et dans les airs. Composition très-riche et d'une couleur splendide.

Hampton Court, outre Mrs Margaret, a aussi prêté à Manchester un Cupidon avec une nymphe endormie (Smith, n° 246); 5 pieds carrés environ. Figures minature. La nymphe nue est couchée à droite sur une draperie bleue. Cupidon accourt pour la voir. Paysage,

Digitized by Google

grands arbres; ciel de soir. On dit que c'est la dernière peinture de van Dyck. Citée par Jameson et Waagen.

Enfin, Dédale et Icare (Smith, 437), appartenant à lord Spencer. Icare, de grandeur naturelle, à mi-corps, est vu de face; torse nu, draperie rouge aux flancs; grandes ailes déployées. En arrière, une tête barbue. Anatomie savante, exécution froide, peu d'expression.

Il ne reste plus à mentionner qu'une petite Étude d'homme à cheval, peinte à l'huile, avec du blanc et du noir, sur fond gris; appartenant au Christ Church College, d'Oxford.

Van Dyck excelle dans ces vives esquisses où il exprime le mouvement par quelques traits justes et hardis. Celle-ci est très-intéressante. La National Gallery possède aussi une Étude de cheval, bien précieuse, et indiquée lestement par les mêmes procédés. Mais ce sont les études de Buckingham Palace qu'il faut voir! Trois petits cavaliers, sur fond frotté d'un ton safran : à droite, un cavalier sur cheval blanc qui se cabre; à gauche, un sur cheval blanc, de face; au milieu, un, la tête retournée, sur cheval pie, blanc et rouge, vu de croupe; les trois cavaliers en costume espagnol, couleur chamois, chapeaux à plumes. La toile n'a pas plus de 2 pieds de large sur 10 pouces de haut. Cette peinture exquise a beaucoup de Velasquez dans la fierté spirituelle de la touche, dans la brillante originalité des tons juxtaposés. C'est là une merveille pour des artistes!

L'Étude de Manchester ferait bien aussi dans un atelier.

Digitized by Google

VI

Maîtres du XVIIe *siècle :* Snyders, Breughel de Velours, Jordaens, Gonzalès Coques, Teniers.

Snyders est un admirable décorateur pour les résidences féodales de l'aristocratie anglaise. Elle aime ces chasses, ces groupes de gibier, ces étalages de fruits et de toutes les productions de la nature, scènes et tableaux qui représentent la vie à la campagne et qui en même temps l'égayent mieux que de froides allégories. Les plus beaux Snyders ne sont plus en Flandre, ils sont en Angleterre.

Manchester en montre sept, tous excellents : une Cigogne en l'air, attaquée par des faucons; à M. J. Tollemache ; — une Guirlande autour d'un buste de Cérès; au comte Spencer ; — du Gibier mort, de la collection Samuel Rogers ; — deux Chasses au sanglier et deux Scènes de marché.

L'une des Chasses, 8 pieds sur 5, vient de la collection du cardinal Fesch ; l'autre, appartenant au comte de Derby, est illustrée par une figure de Rubens. A droite, le sanglier fait tête, en avant de ses petits; à gauche, de longs lévriers noirs, jaunes, blancs, tache-

Digitized by Google

tés et tigrés, s'élancent. Au-dessus des lévriers, un homme, en tunique violette, accourt avec une pique. C'est cette figure qu'on dit être de Rubens; elle pourrait être de Snyders tout aussi bien. Cette peinture est de première force comme ton et comme mouvement.

Les deux Scènes de marché appartiennent au duc de Newcastle.

Dans l'une, un chevreuil, un lièvre, un cygne, un faisan, etc., et un paon qu'un jeune garçon apporte.

Dans l'autre, le peintre a rassemblé, sur une longue table, des paniers de raisins, de cerises, de noisettes; des plats de poires, de pêches, de fraises; sous la table, des légumes de toute sorte; en avant, par terre, des paniers de pommes, des feuillages, un vase de fleurs. A droite, une femme, assise de face, tend la main droite à une petite perruche, et un jeune garçon avance sa tête curieuse. Voilà tout; mais c'est plus réjouissant qu'un Saint François recevant les stigmates, ou qu'un Saint Suaire byzantin. La toile a 10 pieds de large sur 6 de haut.

Jean Breughel est en miniature ce que Snyders est pour la grande décoration. Lui aussi eut l'honneur d'être l'ami de Rubens et de semer ses fleurettes dans des Paradis où le dieu d'Anvers, pareil au dieu de la Bible, tirait du néant l'homme et la femme. Les Quatre éléments de Breughel à Manchester n'ont pas des figures de Rubens, malheureusement, mais de l'allemand italianisé Rottenhamer. Ces quatre pendants sur bois, larges de 3 pieds, hauts de 15 pouces, sont pourtant délicieux. Le Louvre possède deux composi-

Digitized by Google

tions analogues (nos 58 et 59), mais plus petites et avec des figures de van Balen.

Le talent de Breughel de Velours se découvre sous un autre aspect dans un cinquième tableau où tout est de lui, figures, paysage, architecture. Il avait grand tort vraiment d'aller chercher quelquefois Rottenhamer, et même van Balen, pour ses personnages. La Reine de Bohême partant pour la chasse est une composition d'une habileté supérieure, peinte par grandes masses et non plus avec cette minutie exagérée du détail, qui, dans la manière habituelle du maître, nuit à l'effet d'ensemble. A droite, le château entouré d'eau; à gauche, longue allée d'arbres, avec une distribution de lumière, très-juste et très-large. Partout, des cavaliers, des piétons, des chevaux; les uns d'assez grande proportion dans le groupe de la reine, les autres microscopiques dans les lointains; tous, d'une élégance et d'une finesse ravissantes. Le tableau, appartenant au comte Spencer, a 5 pieds de largeur sur 2 pieds et demi de hauteur[1].

Ah! la belle fille avec son perroquet! Voilà Jordaens! Le catalogue, qui a des lubies et de l'*humour*, appelle ça une fillette (*Girl with a Parrot*). Quelle fillette! elle soulèverait une tonne de bière. Peut-être n'aurait-elle pas de succès dans un salon du faubourg Saint-Germain. Encore si, les vieux marquis blêmes et maigres en seraient fous. Mais quelle santé, quelle exubérance, quelle vie! Oh! la bonne commère! C'est

1. Il y a encore de Breughel un sixième tableau, des Fleurs, daté 1625; à M. R. P. Nichols.

Digitized by Google

cela qu'il faudrait à la campagne, pour apporter, bras nus, les corbeilles de fruits sous les charmilles, cueillir parmi les pampres les grappes pourprées, animer les jardins, égayer toute la maison. Sa chevelure est comme une gerbe de froment mûr. Ses joues ont le vermillon et la fermeté d'une pomme. Les vraies Flamandes, quand elles sont belles, ont toujours quelque chose du fruit — défendu.

Mais nous la connaissons, nous l'avons déjà vue quelque part. N'est-ce point? oui, c'est elle, bien sûr: c'est Catherine van Noort, dont Jordaens fut si amoureux, — il y avait de quoi! — et qui devint sa femme. Nous l'avons vue dans les Fêtes des Rois et les Concerts de famille. C'est elle qui tient un enfant sur ses genoux, et un verre à la main, dans le Concert, du Louvre (n° 256); c'est elle à qui on présente la coupe dans le Roi boit (n° 255). Mais vraiment elle était plus belle lorsqu'elle était fille, à son âge de seize ans, comme lady Le Roy de van Dyck, — au temps où elle jouait avec un perroquet, au lieu d'allaiter des enfants et de trinquer avec le gros Jordaens.

La Fille au Perroquet est le triomphe de l'école flamande dans toute sa générosité. Naturalisme, soit. C'est bien le moins qu'on aime dans la nature son efflorescence extérieure. Une belle femme qui rit au soleil est aussi morale qu'un pauvre moine qui prie dans l'ombre. Il y a temps pour tout. Nous avons assez gémi avec les peintres de la Passion. Essuyons nos larmes et ouvrons de grands yeux devant le spectacle de la nature.

Quelques critiques ont voulu expliquer le *naturalisme* de Jordaens par le protestantisme. Jordaens adhéra,

Digitized by Google

en effet, au culte réformé, mais bien plus tard que ne l'ont supposé ses biographes. Il est singulier que le catalogue du musée de Paris et même celui du musée d'Anvers répètent que Jordaens se fit calviniste peu de temps après son mariage. Comment donc aurait-il peint pour le culte orthodoxe tant de tableaux dont plusieurs sont encore à Anvers et dans les autres églises des Flandres ?

Jordaens avait épousé Catherine en 1616, à la cathédrale Notre-Dame, ayant pour témoin son beau-père, Adam van Noort. Ses trois enfants, Élisabeth, Jacques et Anne-Catherine, sont tous baptisés à la même église catholique : la première en 1618, le second en 1625, la troisième en 1629. Jordaens n'était donc pas protestant en 1629, treize ans après son mariage. On ne trouve trace officielle de sa conversion qu'en 1671 ; il avait 78 ans. C'est alors que, pour la première fois, il fut admis à la cène avec sa fille et, deux servantes, douze ans après la mort de sa femme (1659), dont les registres de l'*Olyfberg* (le consistoire calviniste) n'ont jamais mentionné le nom. Le catalogue du musée de Paris devrait avoir connaissance de ces faits, publiés, il y a plusieurs années (1852, je crois), par un jeune savant d'Anvers, M. P. Génard, dans le *Messager des sciences historiques*, et en brochure.

Il ne paraît pas, d'ailleurs, que Jordaens se soit beaucoup tourmenté de la question des sectes religieuses. Catholique ou protestant, ça n'importait plus guère à ce moment-là. C'était cinquante ans plus tôt, que l'occasion avait été belle, au moment où les Hollandais donnèrent aux Flamands, qui n'eurent pas la hardiesse

Digitized by Google

de le suivre, l'exemple de l'émancipation religieuse et politique.

Mais, au dix-septième siècle, la secte ne signifie plus rien, puisque la vieille idée elle-même ne vit plus chez les peintres. Rubens, qui passait pour aussi bon catholique qu'un autre, n'a-t-il pas peint une centaine de grosses mères qu'on se plaît à appeler des Vierges, et justement une Madone au Perroquet (gravée par Bolswert, et aujourd'hui au musée d'Anvers, n° 219), laquelle est presque aussi bien portante que la *Girl au Perrot*.

La *Vierge* de Jordaens est en double original à Manchester, incontestables tous les deux. Que n'en a-t-il peint une douzaine! Ce serait d'une bonne propagande pour former des honnêtes gens au culte de la nature, telle qu'elle a entendu se modeler dans ses instants de bonne humeur, quand elle a voulu faire aimer sa création par des qualités saines et fortifiantes.

Le comte de Darnley possède l'exemplaire, le plus admirable des deux sans comparaison, qui provient de la galerie Choiseul. La toile a 3 pieds 4 pouces sur 2 pieds 8 pouces. La jeune fille est en buste seulement. Dans la répétition (il se pourrait cependant que ce tableau eût été peint le premier), appartenant au comte Fitzwilliam, la jeune fille est vue à mi-corps.

Il y a encore un troisième Jordaens : la Sagesse et la Folie, deux figures en buste, très-énergiques, à M. Peter Norton. La Folie, c'est le modèle qu'on appelle le Fou d'Anvers, et que Jordaens a très-souvent utilisé dans ses tableaux.

A côté de la pléiade des quatre grands maîtres anversois, l'école flamande du XVIIe siècle compte

Digitized by Google

quelques autres maîtres indépendants et une foule de disciples ou d'imitateurs. L'Exhibition de Manchester ne s'est pas donné la peine d'en réunir beaucoup et elle a bien fait. On y trouve seulement : un portrait équestre, de Gaspard de Crayer, qui avait étudié chez Michel Cocxie, et qui fut l'ami de Rubens et de van Dyck ; c'est en Belgique qu'il faut voir Crayer, très-habile dessinateur, compositeur très-dramatique, artiste de premier ordre dans son pays, si Rubens n'eût pas existé ; — une copie du Retour d'Égypte, de Rubens, par son élève et ami, Erasme Quellyn, le vieux ; — et deux portraits par Daniel Mytens, né à La Haye, mais sectateur de Rubens, et qui fut peintre de Charles Ier. Nous le retrouverons, avec toute sa valeur, à la Galerie des portraits.

Gonzalès Coques doit être mis à part, quoiqu'il soit une sorte de van Dyck, vu par un des bouts de la lorgnette ; charmant peintre, qui eut dans ses petits tableaux la même élégance et la même finesse que van Dyck dans ses grandes compositions ; maître très-rare [1],

1. Smith ne catalogue que trente-trois Gonzalès. La plupart sont en Angleterre. Bridgewater Gallery en possède trois : deux petits pendants, portraits de l'électeur palatin Frederick, appelé roi de Bohême, et de sa femme, Elisabeth, fille de Jacques Ier ; en pied, tous les deux ; gravés dans la *Galerie Stafford* ; — et le portrait de Teniers, habillé en noir ; provenant de la collection de M. G. Watson Taylor.

Les portraits de Frederick et de sa femme sont délicieux. Je n'ai pas vu celui de Teniers, qui se trouve dans les appartements privés (*the Lordship's private residence*), comme la plupart des tableaux qui ont été ajoutés à la collection par le dernier comte d'Ellesmere.

Il est bon de noter ici que lord Hertford vient d'acheter 45 000 fr., à la vente Patureau, un Repos champêtre de Gonzalès Coques, tableau payé 8 000 fr., à la vente du roi de Hollande.

Digitized by Google

un des plus rares des écoles néerlandaises au XVIIe siècle; si rare, que vous n'en avez point en France; qu'Anvers, sa patrie, n'en a point; que les musées de la Belgique n'en ont point; les musées de la Hollande, point; sauf le musée de La Haye, un seul, et qui, à mon avis, est mal attribué.

Le nom de Gonzalès Coques et celui de son maître, David Ryckaert, ne sont pas même cités dans tout le cours du catalogue de Paris.

Nous avons à Manchester trois Gonzalès, trois petits chefs-d'œuvre.

Le plus important est un tableau véritable, composé avec les portraits du stathouder Henry, prince d'Orange, et de sa famille. Le prince, en robe de chambre verte, est assis à son bureau, près de sa bibliothèque; sa femme, debout, derrière lui; ouverture sur des jardins, à droite. Composition très-riche; exécution d'une délicatesse inimitable, sans minutie ni maigreur. Van Dyck en petit. Si ce sont, en effet, les portraits du stathouder Henry et de sa famille, ce tableau doit être de la jeunesse du peintre, puisque Henry de Nassau mourut en 1647 et que Gonzalès est né en 1618. 4 pieds de large sur 3 pieds de haut. Appartenant au révérend F. F. Leicester.

Autre Gonzalès, plus délicieux encore, et qui vient de Buckingham Palace, après avoir passé dans la collection de lord Radstock. Il est sur cuivre, large de 2 pieds 4 pouces, haut de 1 pied 9 pouces et demi. Six personnages : un homme, une femme, quatre petites filles. Le catalogue dit que c'est la famille Ver Helst. Toujours van Dyck, avec plus de simplicité et de naïveté.

Digitized by Google

Le troisième est intitulé *Pic-nic ;* on devrait écrire *Pick-nick*, dont le français a fait *Pique-nique*. C'est une partie de plaisir à la campagne, au milieu d'un fin paysage de van Artois, qui fut élève de Wildens, le collaborateur de Rubens pour les paysages. Van Artois, lui, eut souvent Teniers pour collaborateur, et il forma Huysmans de Malines. Le Louvre n'a rien non plus de van Artois, dont le musée de Bruxelles et quelques églises de la même ville possèdent d'excellents tableaux.

Le dîner est fini ; un domestique en recueille les restes, à gauche, au premier plan. Le gentleman et sa lady sont debout, sur la pelouse, tandis que leurs cinq enfants font de la musique.

J'ai réservé Teniers pour la fin, car vous pensez qu'il y a des Teniers à Manchester ; il y en a partout ; mais non pas partout d'aussi beaux qu'à Manchester.

Nous en avons quinze, juste le même nombre qu'au Louvre, et même un seizième non catalogué : Danse de paysans, qui vaut ses deux mille livres sterling. Les seize ensemble feraient de l'argent. Ils ont été prêtés par Sa Majesté, par M. Thomas Baring, par le comte de Warwick, par le comte Spencer, par lord Ward, par le révérend F. Leicester, par MM. J. Dingwall, Peter Norton, Edward Loyd, Richard Baxter, etc. ; c'est recommandable. Mais, comme Teniers est très-connu, il suffira de donner une simple nomenclature, avec quelques observations particulières.

Le Teniers de la reine (Buckingham Palace ; Smith n° 491) a 9 pouces et demi sur 13 et demi. Il représente quatre Paysans à table. Il a été exposé à la British

Digitized by Google

Institution en 1826 et 1827. Rien de très-extraordinaire pourtant. Il y en a d'autres, à Buckingham Palace, bien plus beaux et bien plus intéressants, avec le portrait de Teniers et de sa femme.

Celui de M. Thomas Baring, Kermesse de village, contient beaucoup de figures; composition célèbre, gravée plusieurs fois, peut-être même par Le Bas.

Celui de lord Ward (Smith, 140) a été gravé dans la *Galerie Lebrun;* sujet assez rare dans l'œuvre : un Christ couronné d'épines. Très-belle exécution; très-beau ton; mais point de caractère. Renvoyons Teniers au cabaret. Sur cuivre. 1 pied 9 pouces sur 2 pieds 4 pouces.

Celui de lord Warwick : Corps de garde; très-bon; peu intéressant. Renvoyons Teniers au village. Il fait mieux les paysans que les soldats.

Des Buveurs (Smith, 608), à M. Edward Loyd. 1 pied 8 pouces sur 2 pieds 6 pouces. Très-clair.

Vue de son château (les Trois Tours), avec son portrait et celui de ses trois enfants (Smith, 422); provenant de la collection de sir G. Warender, et appartenant au révérend Leicester.

Les Joueurs de quille; à M. Cornwall Legh; qualité argentine.

Très-grand tableau, 6 pieds de large sur 3 de haut. Scène de village, avec des paysans qui jouent aux boules; un peu vide pour sa dimension. A M. Peter Norton.

Le Cabaret; de la collection de sir C. Bagot; — et deux figures avec un chien; à M. Phillips.

Trois personnes près d'une cheminée; à M. James Tulloch.

Digitized by Google

Paysage avec animaux ; à M. J. Dingwall.

Enfin, trois spirituelles copies d'après Rubens, comme Teniers savait les faire ; toutes trois, je pense, reproduisant des tableaux de la galerie de l'archiduc Léopold, et destinées à la gravure ; toutes trois sur cuivre : l'une à M. Baxter, Neptune et Amphitrite ; les deux autres, à lord Spencer, le Triomphe de Neptune (Smith, n° 655), et la Mort de Léandre (Smith, n° 656), pendants, de 9 pouces sur 1 pied 8 pouces et demi.

Ces copies sont de véritables bijoux où l'on sent la main adroite, vive, légère, de Teniers, une malicieuse et furtive patte de singe. Aussi, comme il a fait les singes ! Il est dangereux d'en faire après lui, à moins de le singer. Il m'a toujours semblé que Teniers eût été un merveilleux prestidigitateur à ses Kermesses, ou peut-être un incomparable barbier[1].

1. L'auteur, quoiqu'il se permette ces plaisanteries, estime beaucoup Teniers. Quand on connaît la Belgique, on trouve que Teniers est un grand peintre de mœurs, et qu'il a un véritable génie d'observation et d'expression, outre qu'il est très-adroit comme praticien.

Il y aurait une charmante étude, mi-artiste et mi-sociale, à faire sur les peintres qui ont traduit, au XVIIe siècle, les habitudes des Flamands et des Hollandais : Brouwer d'abord, et ses deux élèves Teniers et Craesbeke, et Jan Steen et les Ostade, etc.

Dans les autres pays l'art ne s'occupe guère du peuple. Presque partout jusqu'ici, les arts, la littérature, l'histoire, se sont consacrés exclusivement au service de classes exceptionnelles. Il y a la *peinture bataille*, comme aurait dit M. Alexis Monteil, la *peinture sacerdotale*, la *peinture princière ;* mais il n'y a presque nulle part la *peinture nationale*. Princes, prêtres et soldats ; mais de peuple, point.

En France, avant le XVIIIe siècle, on ne citerait qu'un des Lenain qui ait osé faire des hommes quelconques, en dehors de la caste

Digitized by Google

Le seigneur de Perk mourut presque avec le XVIIe siècle (1694). Il avait déjà vu mourir la grande école de son ami et voisin de campagne, Rubens, et la plupart de ses propres imitateurs, si nombreux.

Depuis ce temps-là, l'école flamande n'a plus fait qu'errer dans les domaines de Rubens et de Teniers[1].

noble, de la caste cléricale, de la caste militaire. Chardin et Greuze sont entrés dans l'intérieur des familles, et c'est là leur mérite.

En Hollande, au contraire, depuis son émancipation à la fin du XVIe siècle, il n'y a jamais eu que la peinture *familière* et la peinture *civique;* en Flandre, Teniers et son école se sont attachés pareillement au milieu plébéien. C'est par là que Teniers est plus véritablement national que Rubens.

1. L'école flamande contemporaine compte des peintres très-habiles; mais malheureusement les uns imitent les anciens maîtres, les autres se sont mis à la suite de l'école française.

Digitized by Google

LES HOLLANDAIS.

I

Rembrandt et son école.

Nous entrons ici dans la plus riche partie de l'Exhibition.

Quelles que soient les curiosités des écoles primitives, l'abondance et la magnificence des Velasquez et des Murillo, des Rubens et des van Dyck, quels que soient les *trésors* des autres écoles, l'école hollandaise est cependant celle qui brille le plus à Manchester.

On y pourrait compter plusieurs maîtres dont aucun musée de l'Europe ne possède autant de chefs-d'œuvre : Hobbema, Ruysdael, Albert Cuyp, Paul Potter, Rembrandt. D'autres, et des plus rares, Philips et Salomon Koninck, Nicolas Maes, Pieter de Hooch ; d'autres, et des premiers, Philips Wouwerman, Willem et Adriaan van de Velde, Adriaan et Isack van Ostade, Jan Steen, Karel du Jardin, etc., y sont représentés par des tableaux hors ligne et de qualité supérieure.

Les tableaux de cent mille francs et plus s'y rencontrent quelquefois presque à la file. Rembrandt tout seul

Digitized by Google

approcherait du million; Hobbema et Ruysdael aussi, et Paul Potter, et Albert Cuyp, et Philips Wouwerman aussi. Les tableaux de vingt-cinq à cinquante mille francs y sont en quantité. Or, il y a environ deux cent cinquante peintures hollandaises. Si l'on voulait additionner les chiffres de leur valeur approximative, on trouverait une somme effrayante, pour cette seule partie de l'Exhibition.

L'art n'est donc pas, même au point de vue de ce qu'on appelle l'économie politique, une superfluité improductive, puisqu'il crée de telles valeurs. Rembrandt est mort pauvre, mais il a laissé au monde un héritage qu'on pourrait estimer, tableaux, dessins et eaux-fortes, à une vingtaine de millions.

Il n'y a pas beaucoup de travailleurs industriels, si ce n'est les grands inventeurs, qui aient contribué dans cette proportion à la fortune des peuples, sans parler de la valeur poétique, intellectuelle et civilisatrice des œuvres d'art.

L'école intermédiaire entre celle du XVe siècle et celle du XVIIe n'offre qu'un maître dont le génie soit hollandais, tous les autres à peu près ayant, comme les Flamands, subi, durant cette période, l'influence italienne. Ce maître, qui ne s'égara point dans le mysticisme et rechercha surtout l'expression de l'humanité, c'est Luc Jacobsz. (fils de Jacob), dit Lucas de Leyde. On doit le considérer comme la tête de l'école hollandaise.

C'était un grand homme dès son enfance que ce petit Lucas, qui mourut si jeune après avoir tant souffert. On dit qu'il s'imagina que Jan Gossaert (Mabuse) l'avait empoisonné par jalousie, dans le voyage qu'ils firent

Digitized by Google

ensemble à travers les Pays-Bas. Le poison n'est guère dans les mœurs du Nord. Mais la vérité est que le terrible Mabuse, avec ses orgies, avait tué le frêle artiste, si facile aux entraînements de la vie.

Les peintures authentiques de Lucas de Leyde sont presque introuvables. Dans le nouveau catalogue du Louvre, on a eu raison de lui retirer trois tableaux — rien que cela ! — que lui attribuaient les anciens catalogues ; et sans doute bien d'autres tableaux qui portent son nom dans diverses galeries de l'Europe ne sont pas de lui.

Nous en avons un incontestable à Manchester, la Partie de cartes, appartenant au comte de Pembroke ; neuf petites figures, à mi-corps, hommes et femmes, autour d'une table, tenant leurs cartes à l'allemande, échelonnées en hauteur et non pas étalées en large comme un éventail. Ces personnages ont un grand caractère, et leur tournure fait penser au fier Caravaggio, si ce n'est que chez Lucas le dessin est plus serré et plus anguleux que chez le maître lombard. Panneau de 15 pouces sur 1 pied.

Je crois qu'on attribue aussi à Lucas deux portraits, le sien et celui de l'empereur Maximilien, et un Saint Jérôme à barbe blanche, montrant la tête de mort ; figure à mi-corps, un peu plus petite que nature, sur un panneau haut de 2 pieds environ. Ce doit être le vrai original, dont il y a tant de répétitions, et je suppose qu'il a même sa signature et sa date parmi beaucoup d'inscriptions qui entourent le savant père de l'Église. Ces trois tableaux n'étant pas portés sur le catalogue provisoire, je ne saurais indiquer le nom de

Digitized by Google

leurs propriétaires ni leurs provenances[1]. Il y avait un Saint Jérôme assez analogue à celui-ci, dans la collection de Charles Ier, à qui l'ambassadeur hollandais en avait fait présent en 1635[2].

Près de Lucas de Leyde sont Lucas Cornelisz.[3], qui, chez son père Cornelis Engelbrechtsen, doit avoir été le condisciple du grand Luc Jacobsz.; et un sectateur de celui-ci : Lucas Krug. Le prince Albert a aussi envoyé, de Kensington Palace, une Madone, d'un autre Hollandais, leur contemporain, élève de Schoreel, et qui fut très-célèbre, Jean Swart, dit Vredeman. Mais j'ai hâte d'arriver au XVIIe siècle.

Au moment où Rembrandt allait paraître et formuler glorieusement l'école de son pays, il y avait en Hollande plusieurs maîtres justement renommés[4], Miereveld entre autres, né en 1567 ou 68. Houbraken dit

1. La nouvelle édition du catalogue enregistre, en effet, le portrait de Lucas par lui-même, appartenant à la Liverpool Institution; le portrait de l'empereur Maximilien, au duc de Newcastle; et deux Saint Jérôme; l'un à M. D. Hodgson, l'autre à Mrs Layard. Je suppose que celui dont je parle doit être le premier.

2. Le Saint Jérôme de la collection de Charles Ier est porté au catalogue de cette galerie comme n'ayant que 1 pied 1 pouce de haut sur 1 pied 3 pouces de long.

Il y avait encore dans la collection du roi Charles d'Angleterre un tableau très-important (M. Michiels l'a cité dans son *Histoire*) de Lucas : des Joueurs d'échecs, quinze figures mi-nature.

3. Deux petits portraits, de forme ronde, à M. Henry Farrer, de New Bond Street, grand connaisseur de ces écoles primitives. Le tableau de Lucas Krug est une Nativité, à la Liverpool Institution.

4. Outre Miereveld et Frans Hals que je cite, de cette génération un peu antérieure à Rembrandt, on trouve encore à Manchester Gérard Honthorst, appelé en Italie Gerardo della Notte, et *Cornelis Janssens*, habile peintre de portraits, qui résida en Angleterre, de 1618 à 1648, et dont la Galerie de portraits historiques montre

Digitized by Google

que Miereveld a fait 5000 portraits. Descamps, le plus fabuleux des biographes, va jusqu'à 10 000. Ce serait un portrait par jour pendant environ trente ans ! Toujours est-il que les portraits de Miereveld sont très-communs en Hollande : le musée d'Amsterdam en a une dizaine ; le musée van der Hoop, de la même ville, deux ; le musée de La Haye, un ; le musée de Rotterdam, trois ; le musée du Louvre en a trois aussi. Manchester en a un : portrait de femme, à lord Ward[1].

Frans Hals, qui fut un portraitiste bien supérieur à Miereveld, et un des plus libres et des plus hardis praticiens de toutes les écoles, a laissé également beaucoup de portraits, et beaucoup de grands morceaux représentant des arquebusiers (Schuttersstuks, en Hollandais) ou des régents (Regentenstuks) de corporations hollandaises ; on en voit de superbes à l'hôtel

plusieurs peintures excellentes, dans la manière de van Dyck. Ce Cornelis Janssens, du catalogue de Manchester, nommé *Jansen* par le même catalogue dans la catégorie des portraits, est nommé par le catalogue du Louvre Cornelis-*Janson* van Ceulen ou van Keulen, et par le catalogue du musée de Rotterdam, qui possède de lui quelques bons portraits, Cornelis *Jonson* van Ceulen. Le nom de van Ceulen, ou van Keulen, doit indiquer qu'il est de Cologne. La notule qui lui est consacrée dans le catalogue de Manchester (1re édition) avance qu'il est né à Amsterdam en 1590. Le catalogue du Louvre et les catalogues hollandais ne savent ni où, ni quand il est né. Le catalogue du Louvre dit qu'il est mort à La Haye, mais le catalogue de Manchester et celui de Rotterdam (très savamment rédigé par le conservateur, M. Lamme, beau-frère de M. Ary Scheffer) disent : *à Amsterdam*, et s'accordent à fixer la date 1665, tandis que Nagler fixe 1656. Quoi qu'il en soit, Cornelis van Ceulen a fait d'excellents portraits. (Voir page 351.)

1. Bridgewater Gallery possède un des beaux Miereveld que je connaisse : portrait d'homme, vêtu de noir ; gravé dans la *Galerie Stafford*.

Digitized by Google

de ville d'Amsterdam, à Delft et à Haarlem, où il s'était établi, quoique né à Malines.

Les collections particulières en Hollande conservent aussi beaucoup de ses portraits, même de petite proportion et en pied, qui sont admirables.

Frans Hals est à Rembrandt ce qu'est le Tintoret au Titien.

L'Angleterre, à ce qu'il paraît, n'a pas beaucoup recherché ce maître excentrique et fougueux. Dans son premier ouvrage, en allemand, sur les galeries anglaises, M. Waagen ne citait qu'un seul portrait de Hals, chez le duc de Devonshire ; il y en a bien d'autres, notamment chez lord Ellesmere, un très-beau portrait de femme, gravé dans la *Stafford Gallery*. Manchester en montre deux.

Un portrait d'homme (à M. Henry Farrer), de trois quarts à droite, une main sur la hanche et tenant des gants longs, couleur chamois; l'autre main tenant en avant un grand chapeau noir. Fond gris, sur lequel une date, 16.6[1]; je n'ai pas bien distingué le troisième chiffre, qui paraît être un 3 ou un 5. Frans Hals, qui était né en 1584, ne mourut qu'en 1666, trois ans seulement avant Rembrandt, plus jeune que lui de vingt-quatre ans.

Un portrait, désigné au catalogue comme celui de l'amiral de Ruyter, et comme n'étant qu'une *esquisse* (au comte Spencer). Cette indication doit sans doute

1. La nouvelle édition du catalogue ajoute à l'indication de ce portrait : « *dated*.... » Il paraît que le rédacteur du catalogue, M. Scharf junior, et le propriétaire du tableau n'ont pas été plus heureux que moi, pour lire exactement la date.

Digitized by Google

être fautive[1], car je n'ai trouvé qu'un second Frans Hals, bien authentique et superbe, mais qui n'est pas plus une esquisse que ses peintures ordinaires, très-brusquement sabrées à la vérité, et qui ne ressemble guère à de Ruyter, du moins à son portrait par Ferdinand Bol au musée d'Amsterdam. L'homme est vu jusqu'aux genoux, de trois quarts à gauche, tête nue, longs cheveux; col rabattu, uni; crevés de manches blancs et grandes manchettes blanches; le reste du costume, noir. La main gauche tient aussi des gants jaunâtres. Hauteur environ 4 pieds sur 2 pieds et demi.

Rembrandt. L'Exhibition de Manchester en réunit vingt-huit!

Neuf compositions, seize portraits, deux paysages, une petite esquisse.

Trois à la reine : deux de Buckingham Palace, un de Windsor Castle.

Quatre au marquis de Hertford; deux à lord Ward; deux à lord Overstone; deux à M. Henry T. Hope; les autres au comte Derby, à lord Yarborough, à lord Scarsdale, au comte de Warwick, au duc de Buccleuch, au comte de Craven, au vicomte Dillon, au docteur Lee, au docteur Barton, à M. Charles Maud, à M. John W. Brett, et à sir Antony Rothschild; je n'ai pas vu ce dernier tableau, représentant, selon le catalogue, une Femme et des enfants avec un bouc (Smith, n° 175), et provenant de la collection Nieuwenhuys; est-ce qu'on aurait

1. La nouvelle édition écrit toujours : « Portrait *Sketch.* » Le portrait est bien celui que je décris; seulement le catalogue a tort de l'appeler une *esquisse*.

Digitized by Google

demandé le serment légal à ce tableau de sir Antony Rothschild, comme on l'exige pour l'entrée d'un député au parlement? A moins pourtant que la description du catalogue ne soit erronée, et qu'il ne s'agisse d'un superbe Rembrandt, égaré sans numéro dans la *Clock Gallery*, et représentant le Renvoi d'Agar (Smith, n° 5), avec un fond de paysage où il y a, en effet, des chèvres[1]. En tous cas, nous avons toujours notre nombre de vingt-huit.

Il faudrait en conscience tout ce volume pour donner quelque idée de ces vingt-huit Rembrandt, comprenant tant de différents sujets dans ses différents styles, assez peu connus en France; car, sur ces vingt-huit peintures, il y a une douzaine de chefs-d'œuvre, une douzaine d'excellents tableaux, et trois ou quatre seulement qui soient insignifiants, inférieurs ou contestables. Mais, comme l'auteur de ce livre publiera bientôt une Histoire complète de Rembrandt et de ses œuvres, dans laquelle les Rembrandt de Manchester seront décrits à leur date parmi les autres, il se contentera[2] de consigner ici divers renseignements.

Les deux tableaux de Buckingham Palace sont la célèbre Entrée du sépulcre, de la galerie de Joséphine à

1. Le second tirage du catalogue ne porte plus, en effet, le tableau de sir Antony Rothschild, et il ajoute à la liste des Rembrandt le Renvoi d'Agar (*Dismissal of Hagar*), appartenant au comte de Denbigh.

2. Quelques pages, en effet, ne signifieraient rien sur une pareille collection de Rembrandt. Si l'on connaît bien en France, et partout, l'œuvre *gravé* de ce grand artiste, son œuvre *peint* n'est pas bien connu; son génie n'est point apprécié comme il faut, dans son vrai caractère. La plupart des critiques français en ont parlé sans avoir même vu les tableaux conservés en Hollande, en Angleterre et ail-

Digitized by Google

la Malmaison; premier ordre, 100 000 fr.; — et un portrait du maître à l'âge d'environ trente-six ans.

Le tableau de Windsor Castle est un portrait de Jeune homme, avec la date 1631. Rembrandt avait vingt-trois ans, ou, si l'on veut, vingt-cinq, en adoptant 1606 comme date de sa naissance. On n'a jamais retrouvé de lui aucun tableau avec une date antérieure à 1631 [1], et le seul de cette année-là, qui ait une date authentique, est la Présentation au temple, du musée de La Haye. Voilà maintenant un second tableau pour consacrer sa manière et ses essais avant la fameuse Leçon d'anatomie, qui est de 1632.

Les quatre tableaux de lord Hertford sont les portraits de M. Pellicorn et son fils, de Mme Pellicorn et sa fille, pendants payés, à la vente du roi de Hollande, 30 200 florins, une soixantaine de mille francs; — un portrait de Rembrandt jeune, payé 3700 florins à la même vente; — et un grand chef-d'œuvre, le Serviteur impitoyable (Smith, 114), traduction d'une parabole du Christ; provenant de la galerie du duc de Buckingham; gravé sous le titre : le Centurion. Je ne sais pas ce qu'il a coûté, mais je suppose qu'il vaut bien 100 000 fr.

leurs Rembrandt est *à faire* pour la France, et aussi pour les artistes et les amateurs de tous les pays. Ce qu'il faudrait sur Rembrandt, outre l'éclaircissement de l'art *nouveau*, dont il fut un des initiateurs, c'est une étude *chronologique* de ses œuvres, qui n'a jamais été faite. L'auteur de ce livre a entrepris de la faire selon ses forces. Son travail sera publié prochainement.

1. Smith signale cependant comme datés de 1631, outre la Présentation au temple, un portrait de femme et le portrait de *Sobieski* (né en 1629 !), du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Mais ces dates n'ont jamais été authentiquées.

Digitized by Google

Les deux tableaux de lord Ward sont un portrait d'homme et la Prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert[1], sorte de grisaille, que le catalogue appelle même une ébauche (*unfinished*), et qui contient des centaines de petites figures, sur une toile large de 3 pieds (anglais) et haute de 2 pieds 4 pouces, pas davantage. Cette petite *ébauche* n'a été payée *que* 14 000 écus romains à la vente du cardinal Fesch, soit environ 80 000 francs! Elle dépasserait aujourd'hui les 100 000. C'est peint avec je ne sais quelle mixture d'or, d'argent et de pierres fines.

Un grand connaisseur de mes amis prétend que Rembrandt peignait ses petits tableaux sur fond d'or pur, et que c'est ce qui leur donne un ton indescriptible; on a même trouvé ce fond d'or sous une gerçure du beau petit Tobie, de la galerie d'Arenberg.

Ce qu'il y a de certain, c'est que Rembrandt a mis de l'or sur sa peinture, sinon dessous.

Les deux tableaux de lord Overstone sont un portrait de vieille femme — et un paysage (provenant de la collection du marquis de Vence), large de près de six pieds! Celui-là, si on le mettait aux enchères, irait bien au delà de 100 000 francs. Pour moi, c'est la peinture de paysage la plus extraordinaire et la plus belle que j'aie jamais vue, de n'importe quelle école et dans n'importe quel pays. Je la classe, dans l'œuvre de

1. La nouvelle édition du catalogue substitue au nom de lord Ward, comme propriétaire de ce tableau, le nom de M. Peter Norton. Je suppose que c'est une erreur. Lord Ward, qui a tant de belles peintures, doit avoir conservé ce chef-d'œuvre. A moins que M. Peter Norton ne s'en soit affolé à l'Exhibition de Manchester et n'ait fait une offre considérable pour l'acquérir.

Digitized by Google

Rembrandt, à côté de ses deux chefs-d'œuvre du musée d'Amsterdam, la Ronde de nuit et les Syndics.

Hobbema et Ruysdael pouvaient venir au monde : Rembrandt avait inventé le paysage qu'ils allaient peindre.

Les deux tableaux de M. Henry T. Hope sont un Intérieur d'appartement, avec deux portraits en pied, plus petits que nature, l'homme debout et la femme assise ; et un petit paysage ovale : deux morceaux de rare qualité dans leur genre.

Le tableau de lord Derby est le Festin de Balthazar, avec figures de grandeur naturelle, exposé à la British Institution en 1821 et 1856. — Celui du vicomte Dillon est le Rêve de Jacob, figures de grandeur naturelle. — Celui de lord Scarsdale est Daniel devant Nabuchodonosor, étrange et superbe composition, qui pourrait bien être de Salomon Koninck, ainsi que l'a jugé M. Waagen, mais qui est de la force de Rembrandt lui-même, comme entente de la lumière et comme expression, si les types s'écartent un peu de son style en l'exagérant.

Le tableau de lord Warwick est le Porte-étendard, de la collection Reynolds, dans laquelle on l'appelait van Tromp. Cette figure, vue jusqu'à mi-jambe, est fort différente du beau Porte-drapeau que possède, je crois, M. Rothschild, de Paris.

Les autres Rembrandt.... Mais c'est assez sur ce maître, dont le talent ne s'arrange pas d'une simple nomenclature, et soulève toutes les questions qui intéressent à la fois la poésie *humaine* et la technique de l'art.

Digitized by Google

Nous avons devant nous son rival, van der Helst, son ami Lievens et la foule de ses élèves : les deux Koninck, Ferdinand Bol, Gérard Dov, Gerbrandt van den Eeckhout, Nicolas Maes, et Arnold de Gelder; il ne nous manque guère que Govert Flinck, Jan Victor, Samuel van Hoogstraten, et quelques autres moins connus.

Non-seulement van der Helst fut, à son époque, une sorte d'émule de Rembrandt, mais leur glorieuse rivalité se perpétue depuis deux siècles par le rapprochement de leurs deux chefs-d'œuvre, la Ronde de nuit et le Repas des Arquebusiers, qui, au musée maintenant, comme autrefois à l'hôtel de ville, se font toujours pendant à Amsterdam; et, depuis deux siècles, l'opinion des amateurs et des artistes a toujours ballotté ces deux peintures, sans jamais s'accorder sur une élection décisive.

Le savant archiviste d'Amsterdam, M. Scheltema, dans l'étude que vient de publier la *Revue universelle des Arts*, a rappelé le jugement de sir Joshua Reynolds sacrifiant, avec une cruauté enthousiaste, Rembrandt à van der Helst, quoique le célèbre peintre anglais ait eu lui-même bien plus d'adhérences avec l'un qu'avec l'autre.

Pour ma part, ma passion est du côté de Rembrandt, mais je suis d'avis que l'amour qu'on a pour un maître ne saurait nuire à l'estime qu'on doit avoir pour un autre maître qui a cherché et réalisé une perfection différente. Je dirais volontiers que van der Helst fut le Delaroche de ce temps-là, et que M. Delacroix est le Rembrandt de ce temps-ci, toutes proportions gardées.

Digitized by Google

Car le nom de M. Paul Delaroche sera bientôt un peu effacé, tandis que, au contraire, le nom de van der Helst semble avoir grandi à travers les générations.

Le portrait d'homme que M. Henry Farrer a envoyé à l'Exhibition peut compter pour un des plus excellents que van der Helst ait peints; œuvre très-sérieuse, très-ferme, très-correcte, étudiée à fond, et représentant le modèle comme si on l'avait devant les yeux; beaucoup de caractère; un effet juste et franc; une couleur sobre et vigoureuse. Ce portrait, sans avoir la fierté de ceux d'Antonio Moro, ferait bien à côté d'eux; mais il fait bien aussi à côté des portraits de Rembrandt.

L'homme est à mi-corps, assis de trois quarts à gauche, une main nue sur le bras du fauteuil; la main droite gantée et tenant l'autre gant s'allonge sur la cuisse. Il a la barbe rousse, et sur la tête un chapeau noir à larges bords. Grande fraise tuyautée, pourpoint et manteau noirs. Le fond est d'un gris neutre, très-harmonieux.

Le catalogue enregistre encore un autre portrait que je n'ai pas découvert : Marie de Modène, mariée au duc d'York en 1673.

Mais l'œuvre capitale de van der Helst à Manchester est un tableau de 3 pieds de haut sur 4 pieds 8 pouces de large, appartenant à la riche collection de M. Henry T. Hope, et intitulé : Paysage avec huit figures. Le sujet paraît être (ce tableau précieux a été pendu à une rangée supérieure) l'arrestation d'une voiture, qu'on dévalise sur le grand chemin. Car, en avant d'une charrette à cheval rouge, on voit plusieurs hom-

Digitized by Google

mes, dont l'un, accroupi, fouille dans des objets étalés par terre; un autre homme, le chef sans doute, en costume jaune amande, longue épée au côté, tourne le dos; un autre également debout, mais de face, porte un costume gris. Près de la charrette, trois ou quatre figures. A droite, de grands arbres; à gauche, terrains découverts, très-simples et très-lumineux, comme Cuyp aurait pu les faire.

Ce qui rend cette œuvre si rare, ce n'est pas encore tant les figures en petit, 1 pied de proportion à peu près, — le Louvre n'a-t-il pas ses petits directeurs du tir des Arbalétriers? — que le plein air, les arbres, tout ce paysage digne des plus habiles interprètes de la nature agreste.

De Jan Lievens, il y a un bon portrait de van Tromp jeune; appartenant au comte de Derby; — et un Job, grande figure nue, très-savante.

Lievens, qui sans doute avait connu Rembrandt chez Lastman, un de leurs maîtres à tous deux, était allé, dès l'âge de 23 ans (1630), à Londres, où il peignit les portraits de la famille royale et d'autres (peut-être quelques *inconnus* de la Galerie historique sont-ils de lui?), et où il resta trois ans. Le Job, daté de 1631, doit donc avoir été peint en Angleterre.

Rembrandt estimait beaucoup le talent de son ami Lievens, dont il possédait chez lui plusieurs tableaux, des paysages entre autres.

Le Ferdinand Bol de Manchester est assurément un de ses chefs-d'œuvre. Il est signé *F. Bol fecit*, 1649. Il appartient à M. Thomas Baring, qui n'a pas beaucoup de peintures médiocres. La toile a 6 pieds de large

Digitized by Google

sur 5 pieds de haut. Les figures, de grandeur naturelle, sont vues jusqu'aux genoux. Une jeune femme, debout et de face, se regarde dans un miroir dressé sur une table à tapis rouge. Sa main gauche est appuyée sur la table, et, de sa main droite, relevée près du cou, elle s'ajuste un nœud de ruban; elle a un voile noir, retombant en arrière de sa tête, des colliers de perles, une toilette toute en soie jaune, sauf un jupon de satin blanc qui se trahit par une ouverture. A gauche est assis, la canne à la main, le chapeau sur la tête, un gentleman en manteau noir, de qui pourraient bien venir les perles et les dentelles.

Il n'y a rien à dire contre cette belle peinture, si ce n'est qu'elle imite par trop un des célèbres Rembrandt de Buckingham Palace, la Femme du bourgmestre Pancras (on la nomme ainsi), laquelle est en train d'admirer devant une glace les boucles d'oreilles que lui a sans doute données son mari, assis près d'elle, comme le galant dans le tableau de Ferdinand Bol.

J'intercalerai ici l'Allemand Kneller, qui se forma sous Ferdinand Bol, passa en Angleterre à l'âge de 26 ans, et devint peintre des rois Charles II, Jacques II et Guillaume III.

Manchester a fait à Kneller l'honneur de placer un portrait, peint par lui, à la droite du Charles Ier de van Dyck, et tout près du Philippe IV de Velasquez. Il est vrai que ce portrait est celui de Pierre le Grand, toile de 7 pieds de haut sur 4 de large, et venant de Hampton Court. Le czar est debout, assez mouvementé, comme il convient à cet homme actif et infati-

Digitized by Google

gable. Il porte cuirasse et armures. Le fond a été peint par Willem van de Velde. Gravé par Smith, cité par Jameson, Waagen, etc. Signé et daté 1698.

Il y a encore, parmi les tableaux des maîtres anciens, une esquisse de Kneller pour le portrait de Louis XIV, que Charles II l'avait chargé d'exécuter. On lit sur cette esquisse l'inscription suivante : « Louis XIIII, peint d'après nature, à Versailles, en l'année 1684, par G. Kneller. » Nous retrouverons quantité de Kneller dans la Galerie des portraits. Reprenons la série des élèves directs de Rembrandt.

On attribue à Salomon Koninck un Judas dans le temple, tableau peu remarquable. Tenons-nous-en au Nabuchodonosor qui porte le nom de Rembrandt. Salomon Koninck, tel qu'on le voit en Hollande, où il est d'ailleurs très-rare, est toujours un artiste au-dessus du vulgaire. La galerie de lord Ellesmere, à Londres, possède de lui un petit chef-d'œuvre : Intérieur d'atelier, au milieu duquel un jeune homme assis feuillette un livre. Chez M. Thomas Baring on voit aussi un portrait d'homme, en buste et de grandeur naturelle, peinture magistrale et digne de Rembrandt.

C'est dans un grand paysage provenant des galeries Pourtalès et Orford qu'il faut voir Philips Koninck. M. C. P. Grenfell a payé ce tableau 9750 fr. à la vente Orford, l'année dernière. Ce n'est pas cher pour « une œuvre de premier rang, » suivant l'opinion de M. Waagen. Ce beau paysage, en effet, a de l'analogie avec ceux de Rembrandt, et sa grasse exécution le rapproche un peu des vaillantes peintures de van der Meer de Delft, grand artiste presque inconnu. Il a, de plus,

Digitized by Google

le mérite de fixer le nom de baptême de l'auteur, sur lequel nom hésitent les biographes.

Koninck, le paysagiste, élève de Rembrandt, s'appelait-il Philips, David ou Jacob? On l'a souvent nommé Jacques de Koning. Tout en prétendant « qu'il n'a jamais signé son nom de baptême, » Smith adopte cependant Philips, et le catalogue du Louvre, après ceux d'Amsterdam, de La Haye et de Rotterdam, a fait de même. Ils ont bien fait : le tableau de Manchester est signé authentiquement P. Koninck, et daté 1655. C'est sans doute le seul qui porte l'initiale du prénom.

Mais voici une autre affaire : il y a encore à Manchester deux paysages attribués à Philips Koninck, et l'un des deux, — je ne sais si c'est celui à lord Derby ou celui au docteur Barton, les numéros se trouvent embrouillés, — est daté 1695. Or, généralement on fixe à 1689 la date de la mort de ce peintre, dont la biographie est d'ailleurs très-obscure. Le tableau serait-il apocryphe? ou bien la date aurait-elle été ajoutée?

Van den Eeckhout n'a qu'un portrait d'homme, mais Nicolas Maes offre six tableaux, dont trois sont remarquables dans son œuvre. Les vrais tableaux de Nicolas Maes sont extrêmement rares, comme on sait, et Smith n'a pas pu arriver à en cataloguer plus de vingt-cinq. Il est vrai qu'il n'a pas connu tous ceux qui sont restés en Hollande.

Le plus capital de ceux de Manchester vient de la célèbre collection de Mlle Hoffman, à Haarlem, collection que les Anglais ont raflée en grande partie, à la mort de la propriétaire. Il est intitulé l'Écouteuse.

Digitized by Google

Une jeune servante descend un escalier, en haut duquel est une porte ouverte, par où on aperçoit un homme et une femme à table. Elle est arrêtée sur un des degrés, sa main appuyée à la rampe, et, sans faire semblant de rien, le dos tourné à la porte ouverte, elle écoute ce que peut dire à sa maîtresse ce beau cavalier en partie fine; car il n'est pas de la maison; car sa cape rouge et sa longue épée sont là dans l'antichambre où aboutit l'escalier, et où il les a déposées en entrant. Mais que se passe-t-il en bas, dans la cuisine, précisément au-dessous du salon? Grands dieux! c'est un homme qui embrasse une fille! Ils ne savent pas non plus qu'on les voit; mais pourquoi n'ont-ils pas poussé la petite porte qui donne sur l'escalier? — Elle est entre deux feux, la gentille soubrette!

Cette intention comique est un peu dans l'esprit des moralités de Molière, et Jan Steen aussi l'a souvent exprimée par de malignes peintures : — Quand les maîtres s'amusent, les serviteurs ne perdent pas leur temps. Dis-moi ce qu'on fait au salon, je te dirai ce qu'on fait dans toute la maison.

La figure principale, l'Écouteuse, en beau caraco, — de ces tons rouges particuliers à l'école de Rembrandt, et surtout à Maes, — en tablier blanc, de ce ton mat que Metsu attrapait si bien, a presque 1 pied et demi de proportion. Le tableau a environ 3 pieds de haut sur 2 et demi de large. Il appartient à M. H. Labouchere, ainsi que le tableau suivant, qui est également d'une qualité très-distinguée, la Dentellière.

La jeune ouvrière en dentelle est assise à l'ouvrage, contre une fenêtre d'où vient la lumière. Elle porte les

Digitized by Google

mêmes couleurs que l'Écouteuse, rouge corsage et blanc tablier frappés de vifs rayons. Près d'elle, un baby en bourrelet, robe jaune, joue sur une petite chaise de bois. A droite, une table, couverte d'un tapis rouge uni; sur la table, un pot en grès, d'un ton ferrugineux. Ces accessoires eussent fait le désespoir ou le bonheur de Chardin, qui d'ailleurs a imité Maes et en approche quelquefois.

Il va sans dire que ces deux tableaux sont signés en grosses lettres romaines, selon l'habitude du maître, mais sans date. Ils ont tous les deux beaucoup de Pieter de Hooch et un peu de Metsu.

Le troisième excellent tableau de Maes est une Couseuse, peinture très-claire et très-grassement modelée, mais un peu plus froide de ton que les précédentes; elle appartient au comte d'Ellesmere.

Les trois autres Maes ont été envoyés par M. Howard Galton : deux Femmes et un enfant, à mi-corps, de grandeur naturelle; là on trouve l'élève de Rembrandt; — un portrait de femme, daté 1682, aussi de grandeur naturelle, et jusqu'aux genoux; très-belles mains; 4 pieds et demi de haut sur 3 de large; — et Sainte Anne montrant à lire à la petite Vierge.

Arnold de Gelder n'a peut-être guère eu le temps d'être élève de Rembrandt, puisqu'il ne naquit qu'en 1645, à Dort, mais il en a imité le style et la pratique, aussi bien que les disciples plus rapprochés du maître. La Synagogue exposée à Manchester pourrait être prise, au premier coup d'œil, pour une pochade de Rembrandt. M. Decamps doit en avoir fait quelquefois d'analogues. C'est d'une touche large et facile, d'une

Digitized by Google

pâte abondante et d'un effet très-lumineux, à cause de la franchise des partis pris d'ombre.

On doit noter en passant, que le Louvre n'a rien des Koninck, rien de Nicolas Maes, rien d'Arnold de Gelder.

L'Angleterre possède des trésors de Gérard Dov. Il s'en faut bien cependant que ce maître précieux marque à l'Exhibition de Manchester comme Paul Potter, Cuyp, Hobbema, Ruysdael et tant d'autres. Comment, à défaut de la galerie Robert Peel, qui s'est abstenue, la galerie Bridgewater n'a-t-elle pas envoyé, du moins, le bijou qui représente l'artiste lui-même, assis près d'une table et jouant du violon, dans son atelier? Cette fine peinture, souvent gravée, et provenant, je crois, de la galerie d'Orléans, eût tenu son rang parmi les chefs-d'œuvre.

Attendez : il y a pourtant deux Gérard Dov de qualité, mais pas de première importance : l'un, connu sous le nom de la Ménagère, vient de Buckingham Palace; l'autre, Jeune fille à une fenêtre, appartient à la collection de M. Henry T. Hope.

La Ménagère (Smith, n° 43) est un tout petit tableau, de 8 pouces et demi sur 5 pouces. Il a été gravé par Wille, et exposé en 1826 et 1827 à la British Institution. Le sujet est fort simple et peu poétique : une jeune fille nettoie sa casserole; mais il y a beaucoup d'héroïnes en peinture qui ne valent pas cette ménagère.

La Jeune fille à la fenêtre (Smith, n° 7) a été exposée aussi à la British Institution, en 1815. Le panneau est plus grand (1 pied 8 pouces sur 1 pied 3 pouces) et la composition plus riche. Cette fillette a la

Digitized by Google

main droite appuyée sur un panier, et de l'autre main elle va prendre près d'une cage un lapin mort. A gauche, un petit garçon lui parle. Sur l'appui de la fenêtre, un pot de cuivre, un coq mort, des légumes. En haut, un rideau de tapisserie. C'est, sauf la différence des détails, un arrangement stéréotypé dans l'œuvre du maître. Cet exemplaire-ci est bien venu, très-clair, et minutieusement travaillé.

J'ai vainement cherché un troisième Gérard Dov, porté au catalogue, et qui offrirait beaucoup d'intérêt : la Femme de Rembrandt, en mariée juive. Cette femme de Rembrandt, en mariée juive ou autrement, n'est pas à Manchester [1]. Je la connais bien et nous nous serions accointés ensemble.

Un quatrième Gérard Dov : dans un petit paysage bleuté comme un Breughel, un bouc couché, et dans le lointain un berger et une bergère microscopiques. Mais ce n'est pas la peine d'en parler à Paris, qui possède au Louvre onze morceaux très-distingués de ce maître, et particulièrement la Femme hydropique, dont, selon moi, on lit mal la date, ou peut-être les caractères qui accompagnent la date et la signature : 1663, *G. Dov. out* [2] 65 *jaer*.

Gérard Dov ne pouvait pas être âgé (*vieux*) de soixante-cinq ans, en 1663, et il ne peut pas être né en 1598, conclusion qui ressortirait de cet âge sup-

1. Je crois que ce tableau a disparu du catalogue n° 2; du moins je ne l'y ai pas trouvé.

2. Ce *out* n'est même pas hollandais, ou ce serait une faute d'orthographe, car le mot hollandais, pour dire vieux, est *oud*, qui, la vérité, se prononce *out*.

Digitized by Google

posé, et qu'en a très-naturellement tirée le rédacteur du catalogue de Paris.

Si Gérard Dov avait eu dix ans (le catalogue de Paris adopte 1608 comme l'année de la naissance de Rembrandt) de plus que Rembrandt, il n'eût pas été, à trente ans, en 1628, chercher un rapin de vingt ans dans un moulin de Leyde. Je crois bien qu'Immerzeel se trompe en fixant à 1628 l'entrée de Gérard Dov chez Rembrandt, et que celui-ci n'a eu d'élèves que lors de son établissement à Amsterdam en 1630; dans ce cas, c'est un homme d'au moins trente-deux ans qui aurait encore été à l'école! et chez un peintre de vingt-deux ans, dont la célébrité ne fut d'ailleurs établie que deux ans après, au moment de la Leçon d'anatomie!

C'est impossible.

L'inscription de la Femme hydropique doit être déchiffrée autrement, ou elle est fausse; ce qui ne ferait rien à l'authenticité et à la beauté du tableau.

Il faut absolument en revenir, pour la naissance de Gérard Dov, à la date de 1613, consacrée par toutes les traditions et universellement acceptée en Hollande.

Digitized by Google

II

Brouwer, Cuyp, Terburg, Netscher, Metsu, Schalken, Mieris, etc.

De Rembrandt sont issus la plupart des maîtres hollandais.

Du côté des Koninck et de Nicolas Maes : — Pieter de Hooch, Théodore de Keyser, les Ostade, les Ruysdael, Hobbema, etc. ; qu'ils aient étudié dans son école ou ailleurs, c'est la véritable tige rembranesque qui perpétue la séve du maître.

Du côté de Gérard Dow : —les Mieris, Schalken, etc.; c'est une greffe dont la pousse s'écarte et donne des fleurs différentes.

Il n'y a peut-être pas un artiste hollandais du XVIIe siècle, qui ne doive quelque chose à Rembrandt, même ceux qui étaient de son âge, Albert Cuyp, Terburg et autres.

Dans cette famille nombreuse, à laquelle sont encore alliés, de près ou de loin, Metsu, les van de Velde, les Wouwerman, plusieurs individualités tranchent vivement par des facultés originales. Quelques-uns même, ayant apporté des éléments nouveaux, peuvent être considérés comme des types à part.

Digitized by Google

Tel Paul Potter, qu'on a surnommé assez burlesquement le Raphaël des animaux, et qui cherchait en effet l'âme des bêtes, et qui l'a trouvée souvent, surtout chez la gent bovine et suillienne; le seul presque qui n'ait rien de Rembrandt, sauf dans quelques ébauches de ses derniers temps.

Tel Jan Steen, humoriste profond et spirituel, qui a peint la Comédie humaine, à la façon de Rabelais, de Molière et de Balzac.

Tel Adriaan Brouwer, qui fut un des initiateurs non-seulement de l'école de son pays, mais de l'école vraiment flamande, où il forma deux des meilleurs maîtres, Teniers et Craesbeek.

Prenons tout de suite ce Brouwer, puisque aussi bien il est né la même année que Rembrandt et qu'il est mort la même année que Rubens, au moment où la plupart des artistes hollandais ne faisaient que de commencer.

Il faut que les tableaux de Brouwer soient bien rares pour que nous n'en ayons à Manchester qu'un seul; encore n'est-il pas très-bon.

Brouwer est excessivement rare, en effet; il serait peut-être plus difficile de trouver en circulation un Brouwer qu'un Corrége ou qu'un Raphaël. M. Waagen, dans ses *Kunstwerke in England*, n'en cite que trois: deux à Luton House (marquis de Bute), et un à Bridgewater Gallery, où il y en a deux; il a oublié la Compagnie de paysans qui chantent[1]. Les musées d'Amster-

1. Excellent petit tableau, de 10 pouces sur 7 seulement. Trois hommes, assis devant le feu, braillent; un quatrième, debout derrière eux, les accompagne, en se serrant avec le doigt une des narines.

Digitized by Google

dam, de la Haye et de Rotterdam n'en ont point. Les musées de Belgique[1], point. Que sont donc devenus les tableaux de ce bohémien étrange, qui, à la vérité, est mort fort jeune (32 ans), mais qui peignait aussi vite qu'il peignait bien?

Pour ma part, je n'ai pas vu dans toute ma vie dix Brouwer, et je n'en connais que deux d'excellents[2], sur lesquels on puisse juger ce grand artiste, si estimé de Rubens et de Rembrandt. Rembrandt n'avait-il pas chez lui sept Brouwer et un gros volume de dessins de Brouwer? Chez Rubens aussi on retrouva, à sa mort, dix-sept tableaux du pauvre artiste qu'il venait de faire enterrer, et à qui il voulait élever un monument magnifique.

Ces deux excellents tableaux d'Adriaan Brouwer sont, l'un dans la précieuse collection du baron Steingracht, à La Haye, et c'est le type du maître; l'autre au Louvre, qui, suivant moi, en possède deux, quoiqu'il ne s'en reconnaisse qu'un seul. Le petit Intérieur de tabagie, catalogué n° 47, est parfaitement authentique et bien bon, mais cependant il est loin de l'Intérieur d'atelier, catalogué Craesbeek, n° 97, et qui est aussi de Brouwer, à mon avis. Voici mes raisons :

Premièrement, l'homme à grand chapeau, dont on fait le portrait, et qui tient de la main droite un pinceau, est Frans Hals. On peut le comparer au portrait

1. Le curieux catalogue du musée de Bruxelles enregistre, n° 14, une « Dispute grotesque de joueurs de cartes, par Adrien Brauwer, *né à Audenarde* » (Flandre orientale, sur l'Escaut). Le tableau est aussi vrai, qu'il est vrai que Brouwer est né à *Audenarde*.

2. Viendrait après ces deux-là celui de la galerie d'Arenberg.

Digitized by Google

authentique de Hals, peint par lui-même, de grandeur naturelle et en pied, près de sa femme; musée d'Amsterdam (n° 97). Ce sont les mêmes traits, c'est la même tournure cavalière. Immerzeel donne, en tête de la biographie de Hals, un petit portrait gravé je ne sais d'après quelle peinture, et qui rappelle encore l'homme du tableau de Paris. Van Dyck aussi n'a-t-il pas laissé de Hals un portrait gravé par D. Coster? Je n'ai pas cette gravure sous la main ni dans le souvenir, mais on peut également la consulter.

S'il était établi que l'homme dont on fait le portrait est Frans Hals, le tableau ne pourrait pas être de Craesbeke, qui sans doute n'a jamais quitté Anvers pour aller chercher Frans Hals à Haarlem.

Secondement, et pour moi c'est la raison décisive, plusieurs parties de la peinture du Louvre, expression, touche, combinaison du coloris, accusent le style et la pratique de Brouwer, notamment « l'homme debout, qui chante en s'accompagnant de la guitare, » et presque tous les fonds. Cet homme qui braille ressemble tout à fait à une des figures du tableau de la collection Steingracht, et beaucoup à une des figures de la Compagnie de paysans, de Bridgewater Gallery. Je demanderai, en outre, qui a jamais vu de Craesbeek une peinture aussi distinguée, aussi spirituelle, aussi légère, aussi harmonieuse que la peinture du Louvre. Craesbeek, même dans ses meilleures productions, est toujours un peu lourd et un peu commun. Il *boulange* sa pâte grossièrement, par plaques, et son ami Brouwer ne lui a jamais communiqué le secret qu'il avait, de fondre les tons et de dégrader les ombres avec une

Digitized by Google

délicatesse exquise, car Brouwer est aussi fin coloriste qu'Adriaan van Ostade, et il entend le clair-obscur aussi bien que Pieter de Hooch.

Troisièmement, il faudrait voir si l'homme « assis devant le chevalet et qui regarde de côté un verre de vin » peut être Craesbeek. Il ne ressemble guère au seul portrait de Craesbeek que je connaisse : galerie d'Arenberg, à Bruxelles. Il y avait, en 1840, dans la galerie Schamp de Gand (n° 168), sous le titre : Rubens à table, autrement le Petit chaudron, un tableau de Rubens, où l'illustre maître d'Anvers, s'amusant à imiter son ami Teniers, avait réuni précisément avec son propre portrait les portraits de Craesbeek et de Brouwer. Si l'on savait maintenant où est ce précieux tableau, on pourrait vérifier à qui de Brouwer ou de Craesbeek ressemble l'homme assis devant le chevalet, dans le tableau du Louvre.

Enfin, toutes les traditions relatives à cette prétendue peinture de Craesbeek concordent à l'attribuer à Brouwer. Elle fut achetée, dit le catalogue de Paris, « comme une œuvre de Brouwer, » par M. d'Angeviller, qui s'y connaissait, et inscrite, au premier catalogue, en 1793, sous le titre de : « Atelier de *Brauwer* peignant un portrait. » On a prétendu ensuite qu'elle représentait « Craesbeek peignant Brouwer, *son maître* et son ami. » En combinant ces deux titres, on trouverait, suivant moi, le véritable : Brouwer peignant son maître, Frans Hals.

Ce qui embarrasse le rédacteur du catalogue de Paris, c'est que « le personnage qui pose a, seul, le chapeau sur la tête, qu'il est habillé avec élégance, que

Digitized by Google

le petit page tenant l'épée, et les autres personnages sont dans une attitude respectueuse, etc. » Mais tout cela convient à merveille au maître de Brouwer, gentilhomme qui savait se faire *respecter* à l'estaminet et à l'atelier, où il ne se gênait pas pour battre ses élèves, qui portait galamment, un peu de travers, chapeau à plume et longue épée. On peut voir dans le tableau d'Amsterdam comme lui et sa femme sont costumés avec élégance! je crois même qu'il y a, dans les fonds du paysage, des pages qui tiennent ses chevaux.

Le Brouwer de Manchester est peu de chose à côté du chef-d'œuvre, et même à côté du petit Intérieur de tabagie, conservés au Louvre. Il représente deux paysans qui se querellent, et il appartient au comte de Carlisle. Il peut être authentique; mais les fonds sont alourdis par des repeints, et c'est sans doute ce qui lui ôte son caractère. Brouwer savait si bien, comme tous les Hollandais, que c'est le fond qui fait le tableau!

Le catalogue de Manchester (le catalogue du Louvre a aussi copié la même faute de quelque biographe antérieur) suppose élève de Brouwer un peintre de Haarlem, Egbert Heemskerk le jeune, dont l'Exhibition montre une bonne esquisse, intitulée une Scène de procès. Heemskerk le jeune est né en 1645, cinq ans après la mort de Brouwer; ce qui ne l'a pas empêché, il est vrai, de pasticher spirituellement la manière de Brouwer et de Teniers. Passons.

Cuyp appartient également à la génération qui ouvre le XVIIe siècle.

Dans sa première manière, dont les tableaux sont

Digitized by Google

d'habitude signés seulement des deux initiales A. C., tandis que plus tard il signe *A. cuyp*, il adhère au style de son père, habile artiste d'ailleurs; il tâtonne encore sa vocation, quoique déjà grand praticien. C'est alors surtout qu'il a peint, dans un ton vigoureux mais un peu foncé, beaucoup de *nature morte*, des fruits, des oiseaux, des intérieurs d'écurie, et quelques portraits.

Puis il a maîtrisé la lumière, et il est devenu l'égal de Claude pour peindre le ciel radieux, avec une infinie profondeur. On pourrait l'appeler le Claude hollandais.

Plusieurs de ses portraits de la seconde manière se rapprochent aussi beaucoup de ceux de Rembrandt.

L'Angleterre a accaparé presque tout l'œuvre magnifique de cet amoureux du soleil.

La Hollande n'a presque plus de Cuyp : quelques échantillons dans certaines riches galeries particulières, comme celles de MM. Six van Hillegom, van Loon, van Brienen, etc.; mais, dans les musées, rien qui compte hors ligne; à Rotterdam cinq morceaux curieux, de la première manière. Le Louvre aussi a quatre ou cinq Cuyp, dont un, le paysage n° 104, est très-beau, pas si beau cependant que celui de la National Gallery, gravé par P. Mazell, J. C. Bently et E. Goodall.

Mais qu'est-ce que cela, comparé aux Cuyp de Manchester? « L'Allemagne et la France réunies, dit M. Waagen dans la *Revue universelle des Arts*, ne pourraient pas rivaliser avec Manchester pour Cuyp. » Et cependant ce n'est pas le vingtième de ce que possède l'Angleterre. Le marquis de Westminster, le marquis de Bute, le marquis de Hertford, le comte de Carlisle,

Digitized by Google

la collection Robert Peel et une foule d'autres ont des Cuyp superbes. Le catalogue de Dulwich Gallery, à lui seul, en enregistre seize ; Bridgewater Gallery, sur ses six ou huit, en a deux de premier ordre; M. Thomas Baring, quatre ou cinq, dont un extraordinaire; Buckingham Palace dix, presque tous de qualité supérieure et de grande importance. Je crois que, sur les deux cent soixante-dix-sept Cuyp catalogués par Smith, l'aristocratie anglaise en possède plus de deux cents. L'excellence de ce grand maître n'est appréciable qu'en Angleterre.

Nous avons à Manchester un des dix Cuyp de Buckingham Palace. Il porte le n° 106 dans la galerie royale. Il a 4 pieds 10 pouces et demi de large sur 3 pieds 10 pouces de haut. Il a été exposé en 1826, 1827 et 1835, à la British Institution.

Au premier plan, gros cheval (*charger*, comme disent les Anglais) gris pommelé, arrêté de profil à gauche; selle noire, pistolets à l'arçon. Un homme debout, de profil à droite, — figure de 1 pied et demi de haut! — arrange de ses deux mains la bride, qu'il orne d'un ruban bleu, au sommet. Il a de longs cheveux et un grand chapeau gris, une cuirasse sur un pourpoint jaune, une ceinture rouge, des bottes à chaudron. Un gros chien brun-enflammé est couché à ses pieds. En arrière, au second plan, un camp, des tentes, des cavaliers. A droite, sur un chemin qui zigzague contre les collines, un homme à cheval, dans l'ombre. A gauche, paysage découvert et lumineux. Signé *A. cuyp*. Production très-magistrale, dit Smith.

Le duc de Bedford, qui a beaucoup d'autres Cuyp, a

Digitized by Google

envoyé une Vue de Nimègue sur le Rhin. Même largeur à peu près que le tableau de Buckingham Palace, mais un peu moins haut.

Parallèlement au bas du cadre s'allonge une mince bande de terrain brun, au delà duquel coule le Rhin en travers; à droite, sur une éminence, la ville de Nimègue, avec son château fort, ses groupes de maisons, et des murs qui plongent dans l'eau; à gauche, un bateau avec trois petites figures, et quelques autres barquettes; au delà du Rhin, campagne simple et unie, sous un beau ciel gris tendre; matinée d'été. Voilà le paysage. Mais voici le *stoffaadje* (l'*étoffage*, la *garniture*), selon l'expression hollandaise : sur la bande de terrain sont deux cavaliers tournés à droite, un pâtre et une bergère, et cinq vaches qui boivent dans le Rhin; figures et animaux se découpent en couleurs vigoureuses sur l'eau limpide. Tout le tableau est dans cet effet.

A M. Frederick Perkins appartient un paysage, toujours à peu près de la même proportion, environ 5 pieds de large sur plus de 3 pieds de haut.

A droite, grands arbres derrière lesquels un chemin conduisant entre des rochers à la base de collines. Passe sur ce chemin un troupeau : deux vaches rousses, deux noires, une blanche. Le soleil qui glisse entre les ramures s'abandonne à tous ses caprices sur ces animaux et sur les terrains. Un peu plus loin, au pied du rocher, des moutons avec un petit pâtre et une petite fille.

Toute la moitié gauche est en plein soleil, éblouissant! plus extraordinaire que le soleil de Claude. Sur

Digitized by Google

cette lumière d'or, sur de l'eau et des fonds blondissants, se dessine un cavalier vu de dos et causant avec un homme à pied. Le cheval est alezan brûlé; le cavalier, vêtu de gris, porte un large chapeau noir. Près d'eux, un chien. Ce premier plan des terrains forme une bande plate et sombre.

Ce tableau vient du fameux nid des Cuyp, où, après cent ans d'oubli, on en retrouva quantité, qui commencèrent à prendre une valeur honorable, — de la collection van der Linden van Slingelandt, d'où viennent aussi la Promenade et le Départ pour la promenade, du Louvre (nos 106 et 105).

Le rédacteur du catalogue de Paris a copié dans Immerzeel que, depuis cette vente célèbre, qui eut lieu en 1785, les Cuyp ont « au moins quadruplé de valeur. » A ce compte-là, chaque tableau du Louvre, qui a coûté 602 florins, et qui, déjà en 1816, était évalué 20 000 francs par les experts officiels, ne vaudrait qu'environ 5000 francs. C'est trop modeste. Il aurait fallu dire presque *quarantuplé*.

Exemple : le tableau de M. Frederick Perkins fut payé 555 florins à cette vente van Slingelandt; douze ans après, à la vente de Bruyn, il monta à 2900 florins, soit près de 6000 francs; huit ans après, à la vente Crawford, à Londres, il fut payé 370 guinées, soit près de 10 000 francs; en 1828, à la vente Zachary, il fut acheté, par le propriétaire actuel, 1300 guinées, soit près de 34 000 francs. Combien a-t-il encore gagné depuis 1828? On peut croire hardiment qu'il dépasserait 2000 guinées.

Telle est la proportion des prix de Cuyp depuis

Digitized by Google

soixante-dix ans. Le Louvre ne court aucun risque en comptant pour environ 100 000 francs les deux tableaux qui lui ont coûté 1204 florins, 2500 francs. N'est-ce pas le quarantuple?

Un grand amateur de Cuyp, M. Edward Loyd, qui est, je crois, de Manchester, en a envoyé trois :

Le prince d'Orange partant pour la chasse; le prince d'Orange, soit; lequel? peu importe. Smith, qui décrit très-bien le tableau, l'intitule simplement Halte de chasseurs.

Le prince donc, ou un gentleman quelconque, vêtu de rouge, est assis à gauche et arrange ses bottes molles, pendant que son cheval noir est tenu par un nègre qui tient aussi en laisse un grand lévrier jaune, buvant à une mare en avant. Un autre chasseur est descendu de son gros cheval pommelé, arrêté de profil à droite; un troisième, sur un cheval bai, vient de face, entre des arbres, derrière le prince d'Orange. Quelques chiens de chasse au premier plan. Beau paysage, effet de matin. On aperçoit dans le lointain un château. *A superlative picture*, dit Smith.

Tous ces Cuyp sont, en effet, de premier ordre, et c'est pourquoi je m'abstiens de répéter à chacun les mêmes éloges. Dans tous, les figures sont à peu près de la proportion des cavaliers de la Promenade, du Louvre. Ce Départ pour la chasse fut payé, en 1813, 250 guinées; en 1829, 440; en 1830, 650 guinées. Il est entendu qu'il vaut bien plus du double aujourd'hui.

Second Cuyp à M. Edward Loyd : un Marchand hollandais et son domestique, sur les bords d'une rivière.

Tout le premier plan est dans l'ombre. Les deux figures se dessinent sur le ciel et sur un fond de marine en lumière, avec beaucoup de voiles. Ces vifs contrastes sont une des *ficelles* de Cuyp, qu'on nous passe le mot.

Troisième Cuyp à M. Loyd : deux Canards, de grandeur naturelle, sur un îlot de terrain marécageux, avec leurs cannetons qui s'ébattent parmi les joncs et les plantes aquatiques; partout les marais et l'eau à perte de vue. Ton brunâtre, large exécution ; ce doit être de la première manière. C'est superbe, et plus fort que Hondekoeter, qui fait pourtant bien les cannetons et les poussins.

Les tableaux de ce genre sont de beaucoup moins chers que les paysages avec figures.

Au révérend F. Leicester appartient une espèce de marine, de plus petite proportion que les tableaux ci-dessus, mais d'égale qualité; 2 pieds 4 pouces de large sur 1 pied 10 pouces et demi. Vente Slingelandt, 850 florins. C'est une Vue sur la Meuse, avec beaucoup de navires et de bateaux; en avant, un bac de passage, chargé d'une foule de personnages.

De même proportion à peu près, un paysage, avec berger et troupeau, à miss Bredel; — au comte Howe, des Bestiaux sur le bord d'une rivière; belle vache noire, pâtre, etc.; — des Vaches, encore à M. F. Perkins; — et enfin, un Effet d'hiver, non catalogué[1], patineurs et personnages de toute sorte, qui s'amusent

1. La nouvelle édition enregistre ce Cuyp : Scène d'hiver, appartenant au comte de Yarborough.

Digitized by Google

sur la glace, près d'une vieille tour qu'on retrouve souvent dans les tableaux de Cuyp. Ce doit être un site voisin de sa maison de campagne, Dortwyck, près de Dort. Ce tableau, dans son genre, mérite d'être classé au premier rang.

Albert Cuyp a encore fait les figures et les animaux dans un superbe paysage, Coucher de soleil, par Aart van der Neer, tableau qui rappelle celui de la National Gallery (n° 152), peint également en collaboration par ces deux artistes, et qui porte leurs deux signatures, le nom de Cuyp en toutes lettres et le double monogramme d'Aart van der Neer. Le Coucher de soleil, exposé à Manchester, appartient à M. Francis Edwards.

C'est un maître très-éminent que Aart van der Neer. Comme ses effets de soir et ses effets de lune ont été beaucoup imités de son temps et après lui, on lui attribue souvent des œuvres qui ne sont pas de lui et qui font tort à sa réputation. Mais, quand on l'étudie dans ses tableaux vrais et soignés, on s'explique bien que maître Cuyp lui ait fait l'honneur de s'accoler à lui.

Manchester montre quatre excellentes peintures d'Aart van der Neer : un Coucher de soleil sur un canal et un Effet de lune, à M. George Field ; — une Vue entre Amsterdam et Utrecht, au comte de Shaftesbury ; — et un paysage boisé, au duc de Newcastle.

Emmanuel de Witte, qui, pour ses vues architectoniques, s'est formé sur la manière d'Albert Cuyp, n'est pas même cité dans le catalogue du Louvre. On voit de lui à Manchester un Intérieur d'église, appartenant à M. Matthew Anderson.

Digitized by Google

Il n'en est pas pour Terburg comme pour Cuyp, à Manchester. L'Exhibition n'a qu'un seul Terburg; je ne compte pas une mauvaise peinture qu'on lui attribue sous le titre : Concile de Trente; c'est assez qu'il ait fait le Congrès de Munster, un de ses chefs-d'œuvre.

L'unique Terburg de Manchester est même une répétition du célèbre tableau qu'on appelle quelquefois la Robe de satin, et qui orne, non pas le musée de la Haye, comme le dit le catalogue, mais le musée d'Amsterdam (n° 277), Jeune dame habillée en satin blanc, conversant avec un seigneur et une dame. Cette répétition, incontestablement de Terburg, offre des variantes, et elle a 2 pouces de moins en hauteur que l'original; elle a été supérieurement gravée par Wille, sous le titre : l'Instruction maternelle; pour constater les variantes, on peut comparer la gravure de Wille à celle de Vaillant, qui reproduit le tableau d'Amsterdam.

Le tableau de Manchester provient de la collection de lord Wharncliffe, et appartient à lord Ellesmere (Bridgewater Gallery). Il a passé plusieurs fois en vente : Beaujon, 1782, 4600 fr.; Proley, 1787, 6500 fr.; en 1819 et 1820, le même prix à peu près. Il faut noter qu'il a noirci et qu'il est fatigué. Celui d'Amsterdam est probablement la peinture qui fut payée 825 florins à la vente Lormier, en 1763. Aujourd'hui, 825 guinées n'approcheraient pas de sa valeur.

De l'Allemand Gaspar Netscher, qui est censé élève de Terburg, un seul tableau également, mais de qualité exquise pour le maître : Jeune femme, en satin blanc, à une fenêtre cintrée, donnant à manger à un perroquet; près d'elle, un homme offre une noix à un

Digitized by Google

singe. Ce petit tableau, qui n'a pas 1 pied de large, est daté 1664. Il est noté par Descamps comme étant en 1760 chez M. Bischop ; il appartient maintenant à M. H. T. Hope.

Ce n'est pas non plus à Manchester qu'on peut étudier Metsu. Il est inconcevable que Terburg et Metsu aient été ainsi négligés par le comité directeur de l'Exhibition. Les ouvrages de ces deux charmants maîtres ne manquent pourtant pas dans les collections anglaises.

Ces *perles d'art*, comme dit le docteur Waagen, abondent chez lord Ashburton et lady Peel, qui, à la vérité, n'ont pas contribué à l'Exposition; chez le marquis de Bute, chez lord Ellesmere, chez le marquis de Hertford et surtout chez M. Hope et à Buckingham Palace; sans qu'il y ait eu néanmoins accaparement complet comme pour Albert Cuyp. Car le Louvre a quelques beaux Metsu, et la Hollande en a conservé d'incomparables, dans les collections particulières de M. Six, de M. van Loon, et même dans ses musées.

Le musée de La Haye en possède un bien précieux, à cause de sa date authentique, que les rédacteurs de biographies et de catalogues ne connaissent point sans doute, puisqu'ils font toujours mourir Metsu en 1658, à la suite d'une opération de gravelle.

Je ne sais pas qui est le premier inventeur de cette opération, ni si elle eut lieu, mais, par bonheur, on n'enterra point Metsu tout vif au sortir des mains du chirurgien, car le délicieux petit Chasseur qui tient un verre de vin à la main, n° 88 du musée de la Haye, est daté 1661.

Digitized by Google

Voilà déjà trois ans de gagnés pour notre adorable peintre.

Bien plus, Smith, quoiqu'il enregistre la date de mort 1658, cite dans la collection de sir Charles Bagot un portrait de Metsu à l'âge d'environ cinquante ans, soit 1665, et l'*Art Journal*, de Londres, prétend même qu'il y a au musée de Vienne[1] des Metsu authentiquement datés de 1667. Je ne connais point les Metsu de 1667, mais je garantis le Metsu de 1661.

Il faudra donc que le catalogue du Louvre change sa date 1658, comme aussi qu'il modifie la phrase où Metsu « vint de bonne heure à Amsterdam. » Le registre de la confrérie des peintres de Leyde, aux archives de Leyde, constate que, le 13 mars 1648, Gabriel Metzu (*sic*) a encore payé sa cotisation de membre de la gilde : 1 *gulden* 10 *stuivers*. Ce n'est qu'entre 1648 et 1650 que Metsu quitta Leyde pour Amsterdam.

Le seul Metsu de Manchester est très-beau. Smith l'appelle un chef-d'œuvre; il est vrai que c'est lui qui le vendit, en 1830, 500 guinées, à M. G. J. Vernon. Le tableau a passé depuis dans la collection de sir Charles Bagot, et il appartient aujourd'hui à M. Thomas Baring. Il a 2 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds de large. Il est signé, sans date : *G. Metsu*. On l'intitule l'Intrus (*the Intruder*), ou, si l'on veut, l'Importun.

C'est un chef-d'œuvre, en effet, et une composition importante, avec quatre figures.

1. Le catalogue du musée de Vienne (1853) n'enregistre qu'un seul Mezu (*sic*), n° 9 du cabinet Vort, sans aucune mention de date. Ce catalogue de Vienne, comme celui de Berlin (par M. Waagen), comme celui de Dresde, etc., font aussi mourir Metsu en 1658.

Digitized by Google

Une jeune femme, mi-déshabillée, est en train de monter sur un grand lit à baldaquin vert, au milieu de sa chambre à coucher; elle a laissé sur un fauteuil, à droite au premier plan, son beau caraco rose, bordé d'hermine; elle n'a plus qu'un corsage, du même ton fleur de laurier, et sa jupe de satin; cornette blanche de négligé, gentils pieds nus; ses petites mules de velours rose sont abandonnées sur le parquet, près d'un vase en métal ciselé et d'un bougeoir. A gauche, contre la fenêtre, est assise une autre femme, en caraco de velours vert, bordé d'hermine; dans sa main, posée sur une toilette couverte d'un tapis de Perse, elle tient un peigne; sans doute elle se prépare aussi pour la nuit. Mais pourquoi s'interrompt-elle, et pourquoi rit-elle? Ah! c'est que par une porte à droite s'introduit, les bras en avant, un joli garçon qu'une jeune servante s'efforce de repousser en riant. — Le fond de la pièce est un lambris de cuir de Russie, brun d'or.

De plusieurs sectateurs de Metsu, nous avons aussi des exemplaires excellents.

Uchterveldt : Jeune fille chatouillant avec la barbe d'une plume un jeune homme endormi. Appartenant à M. John Walter, principal propriétaire du *Times*. Cette peinture se rapproche beaucoup de Metsu, si ce n'est que la gamme générale du ton est plus rouge. Uchterveldt mériterait d'être connu en France.

Michel van Musscher : portrait de l'artiste et de sa femme, dans un atelier; à sir Humphrey de Trafford [1].

1. Il y a encore un autre tableau, assez vulgaire, attribué à van Musscher : une Marchande de légumes, dans une rue; appartenant à M. Robert Napier. M. R. Napier, qu'il ne faut pas confondre avec

Digitized by Google

Les figures sont un peu plus grandes que les figures habituelles à Metsu.

Le chef-d'œuvre de van Musscher, qui d'ailleurs n'a jamais la légèreté, la délicatesse, l'esprit de Metsu, est le précieux portrait de Willem van de Velde, occupé à peindre dans son atelier. Autrefois, dans la collection du baron Verstolk van Zoelen de la Haye; aujourd'hui chez M. Thomas Baring, à Londres.

Eglon van der Neer étudia chez son père, mais il a imité très-heureusement Metsu. On voit à Manchester deux de ses plus fins tableaux : Gentleman et lady, à table; de la collection Hope; — et une Jeune fille assise, un livre ouvert devant elle sur une table; provenant de la collection de lord Gwydir et appartenant à miss Bredel; daté 1665. *Exquisitely painted*, dit Smith.

Cet Eglon van der Neer eut bien des malheurs dans sa vie. Il se maria trois fois; sa première femme lui donna seize enfants, et la seconde neuf; on ne dit pas combien il eut d'enfants de la troisième; mais son plus grand malheur est d'avoir été le maître du chevalier Adrien van der Werff.

Les mauvais peintres ont généralement plus de succès que les bons — pendant un certain temps. — Les tableaux de ce détestable chevalier se vendaient trois mille florins, quand on avait à trente florins des Albert Cuyp. Van der Werff a été, au XVIIIe siècle, le plus cher de tous les peintres, bien plus cher que Rem-

l'excentrique amiral, Charles Napier, ne paraît pas avoir en peinture un goût très-pur; c'est à lui qu'appartiennent plusieurs des faibles tableaux de l'Exhibition.

Digitized by Google

brandt, Ostade et les autres vrais artistes. Cinq de ses petites porcelaines du Louvre (nos 559, 560, 561, 562, 563) ont été achetées 33 000 francs par Louis XVI! Je ne m'étonne plus qu'on ait fait une espèce de révolution en France vers ce temps-là. M. Necker avait raison : l'ancien régime dilapidait les finances publiques.

Nous avons cependant à Manchester un petit van der Werff qui est presque de la peinture; oui, un bijou à enchâsser sur une vaste tabatière ou sur une boîte de jour de l'an. C'est assurément une miniature travaillée avec délicatesse, comme qui dirait un émail un peu froid, mais habile et correct. Van der Werff est supportable, du moins, dans ces petites mignonneries. Celle-ci, datée et signée, représente un petit garçon et une petite fille jouant avec un petit chat et un cochon d'Inde. Elle vient de la collection Baring, et appartient à la reine. Ce n'est pas le meilleur tableau de Buckingham Palace.

De Buckingham Palace vient aussi un tableau d'un autre peintre pour lequel les artistes ne sont pas non plus très-passionnés, de Schalken, que Louis XVI affectionnait sans doute à l'égal de van der Werff, puisque c'est à ce prince que le Louvre doit ses quatre Schalken (nos 478, 479, 480, 481), et que le Schalken de Manchester a fait partie de la collection de Louis XVI.

Notre tableau est intitulé le Roi détroussé. C'est la fin d'un jeu de société, qui s'appelle sans doute le jeu de pénitence. Trois jeunes femmes tourmentent un jeune homme assis par terre, à moitié déshabillé et

Digitized by Google

les jambes nues. Son baudrier doré, son pourpoint et ses chausses sont épars çà et là. Il rit, les femmes aussi ; on s'amuse. Dans un coin du salon, un autre gentleman cause avec une lady. Sur la droite, un grand rideau de tapisserie, drapé du haut en bas.

On peut tenir cette peinture pour le chef-d'œuvre de Schalken; elle se rapproche beaucoup de Gérard Dov. Payée 390 guinées en 1803, à la vente de M. Walsh Porter. Exposée en 1826 et 1827 à la British Institution.

Gérard Dov a fait un meilleur élève que Schalken : Frans van Mieris le vieux, qui tient une place distinguée entre son maître et Gabriel Metsu. Deux des Frans Mieris exposés à Manchester sont de premier choix; aussi viennent-ils, l'un de chez M. H. T. Hope, l'autre de chez M. R. S. Holford.

Celui de M. Hope est daté 1660. Il n'a que 8 pouces de large sur moins de 1 pied de haut. En 1765, à la vente Cauwerwen, à Leyde, il fut payé 1100 florins; en 1780, à la vente Nogaret, 2102 francs. C'était beaucoup, en ce temps-là. Il représente un homme, en toque brune à plumes bleues, pourpoint de soie olive et manches de velours, assis près d'une table, sur laquelle sont un verre et des crevettes; près de lui, le dos tourné, une petite fille écrit sur une ardoise.

Celui de M. Holford a fait partie de la collection de Mlle Hoffman de Haarlem.

Miss Bredel a envoyé un troisième Mieris, signé et daté 1659.

L'indigne fils de Mieris le vieux, — Willem van Mieris

Digitized by Google

présente à l'admiration des Anglais et du monde deux de ses chefs-d'œuvre, misérablement pointillés :

Les portraits de sa femme et de sa mère, sous forme d'épicières à leur boutique. Signé et daté 1731, provenant de la collection Saltemarsh, et appartenant au révérend F. Leicester, qui a pourtant de bonnes peintures dans sa collection.

Une Boutique de poissonnier et marchand de volailles; à M. Robert Napier.

Ce sont là, sans contredit, les plus tristes tableaux de l'Exhibition, avec sans doute un Denner, porté au catalogue, mais que je me suis bien gardé d'apercevoir.

Digitized by Google

III

Paul Potter, Jan Steen, Hobbema.

Jan Steen n'est point du tout connu en France. On ne sait rien de sa biographie [1], pas grand'chose de ses œuvres, et l'on ne soupçonne aucunement sa valeur dans l'école hollandaise, la profondeur de son génie caustique, l'esprit de ses compositions, la supériorité de son talent comme peintre.

Paul Potter n'est guère connu non plus. C'est en Hollande, et aussi en Angleterre, qu'il faut étudier

1. Dans le catalogue du Louvre (1855), compilation d'ailleurs très-intéressante, la notice sur Jan Steen est fautive de tout point : Jan Steen ne s'est jamais appelé *van* Steen. Il n'est pas né en 1636; car il s'est marié en 1649! on a l'acte authentique de son mariage. Il ne peut avoir été élève de Brouwer, puisque Brouwer est mort en 1640, hors de la Hollande; c'est Fiorillo, Nagler et Immerzeel, qui, là-dessus, ont induit en erreur le catalogue du Louvre; mais la comparaison des dates aurait dû garantir de cette inexactitude, d'autant que le catalogue du Louvre fait naître Steen en 1636. Jan Steen n'est pas mort en 1689, mais le 3 février 1679, etc., etc.

Le catalogue de Manchester reproduit ces erreurs de date : 1636-1689.

Un jeune savant hollandais, M. van Westrheene, a publié à la Haye (1856) une excellente *Étude*, où ces faits et bien d'autres sont rectifiés, d'après des documents authentiques.

Digitized by Google

ces deux maîtres. Tous deux sont glorieusement représentés à Manchester, et l'examen de leurs œuvres nécessiterait un certain développement.

Je ferai cependant pour eux comme j'ai fait pour Rembrandt : je ne donnerai ici qu'une simple nomenclature de leurs tableaux, et je prendrai, tout de suite après, les deux paysagistes dont Manchester a réuni tant de merveilles, Ruysdael et Hobbema.

N'aurons-nous pas encore les Ostade, les van de Velde, Pieter de Hooch, Wouwerman, etc.? Sur tant de maîtres précieux, il me faudra aussi, bien à regret, passer lestement, car Poussin et Claude nous attendent, car Reynolds et Gainsborough s'impatientent de leur côté.

Six Paul Potter :

Scène en avant d'une étable [1] : un enfant se sauve,

1. Il s'en faut de beaucoup que, dans ce travail d'abord publié en partie par un journal, *le Siècle*, l'auteur ait utilisé toutes les notes qu'il a prises devant les tableaux à Manchester. Pour Paul Potter spécialement, dont il a étudié les œuvres conservées en Hollande dans les collections publiques et privées, il n'a pas manqué à écrire, comme souvenir, une description succincte de chaque tableau exposé à Manchester. Ces descriptions, pouvant avoir quelque intérêt pour les collectionneurs, nous les donnerons ici, en note aux principales peintures mentionnées par le texte. On pardonnera la forme brusque et trop elliptique de ces espèces de croquis griffonnés sous la première impression.

Le Paul Potter de Buckingham Palace : — A gauche, écurie couverte de chaume, dans laquelle un cheval pommelé et un cheval rouge. La lice attrape aux mollets le *boy* (en veste bleue), qui se sauve et crie, effarouchant un coq qui s'envole devant lui. Au milieu, femme en caraco rouge, occupée à traire une vache jaune, vue de profil; vache bai, couchée; un mouton, un bélier. L'écurie est ombragée d'arbres. A droite, prés unis. Ces lointains sont excellents. Au second plan, une vache noire; puis, un gentil cavalier (un chef-d'œuvre); puis, vaches et moutons microscopiques, à perte de vue.

Digitized by Google

poursuivi par une lice dont il emporte un petit. 2 pieds 6 pouces et demi de large sur 1 pied 9 pouces et demi. Noté par Descamps comme étant, en 1754, dans la collection Lormier. Vendu en 1771, vente Braamcamp, 4666 florins; en 1777, vente Randon de Boisset, 9300 francs; en 1800, vente Geldermeester, 10450 florins. Exposé à la British Institution en 1815, 1826, 1827. Appartenant à la reine (Buckingham Palace).

Deux vaches et un taureau [1]. Signé et daté 1647. 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces. Vigueur extraordinaire. Vente Braamcamp, 2070 florins; vente Smeth van Alpen, 3600 florins; vente Mme Hogguer, 7926 florins; vente G. W. Taylor, 1823, 1210 guinées; vente Nieuwenhuys, 1835, 1105 guinées. Appartenant à M. John Walter, du *Times*.

Un homme dans une grange [2], avec un cheval gris; à la porte, une femme tenant son enfant à la mamelle et un homme qui aide un garçon à monter sur un cheval brun. Signé et daté 1647. Hauteur 1 pied

1. Une vache jaune et blanche, couchée de profil; à gauche, une vache noire, vue de croupe; le taureau apparaissant de face, au-dessus de la vache jaune. A gauche, un tronc d'arbre dépouillé et une barrière, sur laquelle la signature en toutes lettres et la date. C'est tout. Le ciel à gros nuages blancs. A gauche seulement, petite échappée de pâturages. De la plus vaillante exécution.

2. A droite, écurie à toit de chaume; un arbre clair. Porte ouverte à deux battants. Un cheval blanc grisâtre et un homme derrière le cheval sont frappés d'un coup de belle lumière. Un chien brun se gratte à la porte, et, en avant, trois poules et un coq. Une femme, tenant un *baby* au sein, accotée près de la porte, parle à un homme qui hisse un *boy* sur un cheval brun foncé. A gauche, petite barrière et petit arbre. Fond de pâturages avec de petites vaches extraordinaires. Premier ordre.

Digitized by Google

6 pouces, largeur 1 pied 3 pouces. Exposé à la British Institution en 1815. Appartenant à M. T. Hope.

Au même : Vaches, taureau, moutons[1]; ciel orageux. Hauteur 1 pied et demi sur 1 pied.

Un cheval gris et un cheval bai dans un pâturage[2]; un paysan s'avance tout doucement pour prendre le cheval bai. Signé et daté 1653. Largeur 1 pied, hauteur 10 pouces. Provenant des collections Baring, Buchanan et Vernon. Appartenant à M. R. Sanderson.

Un âne et deux boucs. Signé P. P., et daté 1647. Hauteur 15 pouces sur 1 pied. Appartenant à M. R. S. Holford.

Tous ces Paul Potter sont excellents; celui de la reine et celui de M. Walter ne valent pas loin de 100 000 francs.

Jan Steen n'est pas si cher, quoiqu'il ait bien plus d'esprit que Paul Potter. L'Exhibition de Manchester a rassemblé onze Jan Steen.

L'École de village. 3 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds 8 pouces. Collections Lormier, Braamcamp et marquis Camden. Appartenant au comte d'Ellesmere

1. Ce tableau, faussement numéroté dans le catalogue primitif, est le n° 1006 de la nouvelle édition : — Sur une petite éminence, vache noire, couchée de profil à droite. A gauche arrive de face le taureau. C'est un peu la contre-partie du tableau à M. Walter. Au second plan, à droite, deux moutons couchés, une vache jaune, qui paît entre deux saules fouettés par le vent. Ciel tout noir à l'horizon, et, en haut, des nuages qui courent. Superbe.

2. Le cheval rouge au milieu; le gris, un peu en arrière à gauche, vu de croupe, près d'un arbre. A droite, un homme qui, en avançant de la main gauche son chapeau, appelle le cheval gris, pendant que, de la main droite, il cache la bride derrière son dos. Un petit épagneul aboie derrière le cheval rouge.

Digitized by Google

(Bridgewater Gallery). Gravé par V. Green. Première qualité. Aussi beau de couleur et d'exécution que les plus beaux Adriaan van Ostade.

Autre École, où les *boys* font mille niches au maître endormi. 1 pied 3 pouces sur 1 pied 8 pouces. Daté 1672. Provenant de la collection Verstolk van Zoelen, de la Haye, et appartenant à M. Thomas Baring.

Une Compagnie joyeuse : on boit, on fume, on chante. A lord Overstone.

Une autre ; signée et datée 1663 ; à M. Hope.

Une Bande d'artistes à un balcon. Appartenant à M. Edward Loyd.

Les Effets de l'intempérance ; à M. A. J. Munro.

Une Place de village, avec beaucoup de petites figures, joueurs de boule, buveurs, cavaliers, etc. Très-rare dans l'œuvre du maître. Genre Teniers et Ostade. A M. Francis Edwards.

Maraudeurs attaquant et pillant des villageois ; peint dans la manière libre et un peu trop abandonnée. A M. P. Norton.

Groupe de figures en plein air, entourant un musicien ; au rév. T. Staniforth. Pour moi, c'est un tableau de l'école de Cuyp, plutôt que de Jan Steen.

Une Femme endormie ; de grandeur naturelle, en buste. Très-belle exécution ; à M. Abraham Darby.

Le onzième, non catalogué [1], représente les Noces de Cana, en petit. Tableau de la meilleure qualité. On sait que Jan Steen a fait différentes compositions de ce

1. La nouvelle édition du catalogue indique que ce tableau appartient à M. John Walter (du *Times*), qui possède tant d'autres chefs-d'œuvre.

Digitized by Google

sujet, qui lui plaisait sans doute à cause du miracle, le changement de l'eau en vin! Le grand et célèbre tableau de l'ancienne collection de la duchesse de Berri est aujourd'hui dans la galerie du duc d'Arenberg, à Bruxelles.

Lequel prendre le premier, de Ruysdael ou d'Hobbema? L'un a une vingtaine de tableaux et l'autre huit! Vingt Ruysdael, huit Hobbema! tous d'importance, à peu près, et la plupart tenant la tête dans l'œuvre de ces deux grands maîtres.

Je commence par Hobbema, et je veux consigner ici du moins une description succincte de ses paysages aujourd'hui rassemblés à Manchester, et qui bientôt vont rentrer, chacun de son côté, à l'écart, dans des collections où il faudrait se donner bien de la peine pour les revoir, un à un.

Smith, il y a environ vingt ans, cataloguait cent vingt-sept Hobbema : c'est beaucoup, et je crois qu'encore aujourd'hui il serait difficile d'en trouver cent bien authentiques; il ne s'en est pourtant point perdu depuis Smith, et, au contraire, il s'en est retrouvé. Cent tableaux, à 40 ou 50 000 francs! prix moyen, — il y en a qui valent trois fois davantage, — cela ferait 4 à 5 millions que cet artiste inconnu aurait produits dans sa vie! et l'on ne sait pas même où il a vécu! Quelle bizarrerie du destin!

M. Waagen, dans ses *Kunstwerke in England*, ne mentionnait en tout que dix-sept Hobbema en Angleterre, dont quatre, et des plus beaux, chez Robert Peel seulement. Mais je crois bien que l'Angleterre, sur le nombre de ceux qu'on connaît, en a plus de la

Digitized by Google

moitié; car la Hollande n'en a guère conservé qu'une douzaine; la Belgique n'en a peut-être pas trois; un chez le roi Léopold, un chez le duc d'Arenberg. La France en a-t-elle six? En Allemagne, combien? la moitié des musées publics n'en ont point. En Russie, combien?

Sur les huit de Manchester, quatre ou cinq sont de premier ordre.

D'abord, le paysage à lord Hatherton, qui l'a payé 3000 liv. st., et qui en refuse 5000 livres, soit environ 130 000 francs; lord Hatherton a bien raison de ne pas le donner pour si peu. « Ce chef-d'œuvre (*Meisterstück*), dit M. Waagen, vaut à lui seul une galerie entière. » Avec le Paysage de Rembrandt et l'Arc en ciel de Rubens, quelle admirable trinité! Ce sont, en effet, comme paysages, les trois *Meisterstücks* de l'Exhibition.

Le tableau de lord Hatherton (Smith, n° 1) est signé et daté de 1663; il a 4 pieds 2 pouces et demi de large et 3 pieds 4 pouces et demi de haut; sur toile.

A droite, au premier plan, grand chemin tournant sur la gauche, entre des arbres, et passant devant un cottage; sur le chemin, deux belles vaches, bai clair, longues d'au moins 3 pouces, et peintes par Adriaan van de Velde (suivant moi). Un peu en arrière deux paysans, debout, causant avec la bergère assise; près d'elle, son chien couché, et des moutons. Le milieu de la toile est occupé par un bouquet de grands arbres sur un petit tertre; au-dessous, dans la demi-teinte, un sentier sur lequel viennent un homme et une femme; en arrière, une chaumière grise.

Digitized by Google

A gauche, au premier plan, une mare où un homme pêche à l'autre bord; puis des saules, puis un lointain plat. On aperçoit à l'horizon sur le ciel une pointe de clocher et les ailes d'un moulin à vent.

A mon goût, un des deux Hobbema appartenant au marquis de Hertford est d'une qualité au moins égale à celui de lord Hatherton, quoiqu'il soit beaucoup moins important : c'est le Moulin à eau, acheté 27 000 florins à la vente du roi de Hollande. Il n'a que 3 pieds de large sur 2 pieds 3 pouces de haut. Mais quelle lumière partout, quelle profondeur de l'air, quelle gamme originale de couleur dans des tons olive, quelle légèreté de touche! L'exécution en est aussi vive et aussi spirituelle que chez Watteau ou Teniers. Sa clarté surtout est un grand mérite, car Hobbema, comme Ruysdael, est souvent un peu sombre, ce qui tient au caractère généralement mélancolique et un peu sauvage de la nature qu'ils affectionnent. Tous deux se plaisent dans les retraites où la civilisation ne vient point déranger de la rêverie.

Albert Cuyp aime les paysages où passent des routes fréquentées, avec des cavaliers et leur suite; les rives de fleuves le long desquelles circule une vie active. Claude imagine des contrées arcadiques, où se déroulent des guirlandes de nymphes dansant; des ports splendides, où des reines débarquent sur des dalles de marbre, au pied d'édifices à colonnes, magnifiquement décorés de sculptures. Salvator s'égare dans des ravins terribles, à peine sortis du chaos, où, derrière des roches aiguës, s'embusquent des aventuriers dont les yeux et les armes étincellent dans l'ombre. Mais

Digitized by Google

Hobbema aime le petit moulin isolé, ombragé par un bouquet d'arbres, le petit étang tranquille où un pêcheur, assis sur l'herbe, n'est distrait que par les canards qui nagent entre les joncs.

C'est celui-là qui adore la campagne pour elle-même et comme elle s'est faite, et qui n'a point l'idée d'abattre un chêne pour planter un tombeau grec! Dans les autres écoles, les paysagistes dissimulent la nature sous les accessoires hétéroclites qu'ils lui imposent. Avec Hobbema, on est au cœur même de la nature. Il vous fait partager l'impression qu'il en éprouve. Et voilà pourquoi on aime ce peintre, quand on aime véritablement la nature.

Que nous sommes loin, grands dieux! de l'école latine, du paysage héroïque, du sublime paysage à la bolonaise, avec la Découverte de la grossesse de Calisto (n° 149 du Louvre), ou avec Hercule tuant Cacus (n. 496)! Mais que ces Hollandais sont donc *naturalistes* et immoraux! On n'a jamais pu leur faire comprendre qu'en paysage l'idéal et la vertu consistent à dresser sur une éminence un petit temple païen, à déshabiller, au premier plan, quelques nobles personnages, ou à les draper à l'antique.

Il n'y a que Rembrandt qui, une fois, sans doute pour se moquer des *mythologiades*, a mis dans un paysage on ne peut plus fantasque (National Gallery, n. 72) un petit bonhomme avec des ailes, censé l'ange qui emmène le jeune Tobie à la pêche du miraculeux poisson. Encore, du moins, s'agit-il ici d'aller pêcher.

Dieu merci, le moindre moulin en bois vaut plus aujourd'hui que de magnifiques temples à fronton. Le

Digitized by Google

moindre *fagoteux* qui revient à sa chaumière vaut un Apollon qui remonte à l'Olympe. Les héros ne se payent pas si cher que les *magots*. Cela console un peu de certaines autres tendances des mœurs du temps.

L'Hobbema provenant de la galerie du roi de Hollande n'est pas très-riche de composition. Le moulin[1] en planches grises, avec ses troncs d'arbres creusés en rigoles d'où l'eau tombe, s'étale au milieu. A droite est la maison couverte en tuiles rouges; sur la porte, une femme, et dans un sentier un homme qui vient. L'eau occupe tout le premier plan, continue jusqu'à la gauche du cadre, et est coupée par un pont de planches grises, sur lequel sont deux hommes, l'un en veste rouge. Au delà, sur le chemin ombré par un groupe d'arbres, un homme et une femme debout, causant avec un homme assis. Au bout du chemin, la lumière et des lointains finement dégradés; on y découvre une petite figure d'homme. Tous ces personnages sont, je crois, de Lingelbach.

A droite en bas, belle signature (sans date) en pleine pâte, d'un ton d'aigue-marine, qui s'harmonise bien avec le ton verdâtre des terrains[2].

L'autre Hobbema au marquis de Hertford vient de la galerie du cardinal Fesch, où il a été payé 8000 écus romains (44 000 fr.), et où il était intitulé : Vue de Hollande à l'entrée d'un bois. Ce n'est pas une vue d'Italie assurément. Il a environ 5 pieds de large sur 3

1. Hobbema a peint plusieurs fois ce même moulin, qu'on retrouve notamment dans un bon tableau du musée van der Hoop, à Amsterdam.

2. Ce tableau est peint sur panneau.

Digitized by Google

pieds de haut. Il est signé aussi, vers la droite du bas : *M. Hobbema f.*, et daté 1665.

Toute la gauche est en lumière, toute la droite dans l'ombre. Ici, un grand bouquet d'arbres, une maisonnette, un homme, une femme, un petit garçon debout sur un chemin. Là, de l'eau avec un pêcheur en rouge, au premier plan. De l'autre côté de l'eau, une route au bord de laquelle sont quelques maisons échelonnées à distance. Cinq figures : une qui s'en va, à gauche, le long du chemin, un homme et une femme devant la première maison, et, plus loin, deux figurines. Toute cette partie-là est du ton émeraude tendre, un peu bleuté, qu'on trouve dans plusieurs tableaux du maître. Les personnages paraissent encore être de Lingelbach, — ou de Stork ?

Quatrième Hobbema (Smith, n. 18); à M. R. S. Holford. Un bois avec une route qui le traverse. Largeur 4 pieds 2 pouces, hauteur 3 pieds. Sur toile. Signé et daté 1663. Exposé à la British Institution en 1840. On dit qu'il a coûté à M. Holford 3000 livres sterling. Il est certainement plus capital que celui de la vente Patureau.

Il représente à peu près le même site qu'un excellent Hobbema de la galerie du baron van Brienen à Amsterdam : à droite, sur une éminence, une route avec un homme qui vient; au milieu, en avant, trois figures debout, qui causent; puis une mare, avec un pêcheur; puis, sur le chemin qui tourne à gauche et entre dans la forêt, un homme et une femme venant. A gauche encore, au premier plan, de l'eau. Extrêmement vigoureux de couleur.

Digitized by Google

Cinquième Hobbema, toujours très-important; au comte de Burlington. Signé, mais sans date. Environ 4 pieds et demi de large sur 3 pieds de haut. Au milieu, second plan, un cottage en pleine lumière; une femme à la porte, et un homme qui lui parle. A gauche, de grands arbres; puis un moulin dont on voit la chute d'eau, et, tout à fait en avant, un homme en veste rouge. Sur la droite, un chemin qui s'enfonce jusqu'aux derniers plans; trois petites figures, dont un homme assis au bord du chemin. Plus à droite encore, une chaumière entre de petits arbres très-fermement dessinés. Tableau un peu foncé de couleur.

Les trois autres n'ont plus le même intérêt.

Celui du comte Howe : de l'eau avec des arbres, a été accroché tout en haut, quoiqu'il soit assez petit : 2 pieds de large sur 1 pied et demi. Grands arbres à droite d'une rivière qui vient de face; et à gauche, au bord de l'eau, une tour carrée.

Celui à M. Edward Loyd a une fausse et lourde signature, mais il est vrai. Une rivière, sur laquelle un bateau. A gauche, des arbres touffus; à droite, des percées sur des haies et des pâturages, de ce vert clair, particulier à Hobbema.

Celui à M. G. Field est de Ruysdael, à ce que je crois. Il en porte même, à droite, le monogramme, qui paraît bon, l'R dont le premier jambage forme le J de Jacob. On y voit, à gauche, une grande chaumière, avec une femme à la porte; un groupe d'arbres derrière, un champ de blé devant. Des haies, des broussailles, au premier plan dans toute la largeur. A droite, au loin, une masure.

Digitized by Google

Mais peut-être y a-t-il ici une erreur de numérotage, et ce Ruysdael porte sans doute à tort un numéro qui le réfère à l'Hobbema de M. Field; car j'ai trouvé dans la Clock Gallery [1] un autre petit Hobbema, avec la date de 1667, et un numéro impossible. Serait-ce l'Hobbema de M. Field? En tout cas, notre compte y est : huit Hobbema. Passons donc à Ruysdael.

1. Je vois, par le second tirage du catalogue, que la Clock Gallery, où d'abord étaient entassés des tableaux retournés contre les murs, où des cadres de dessins étaient empilés, où la plupart des numéros étaient trompeurs sur les quelques tableaux accrochés aux lambris, a été mise en ordre. On lui a même consacré une division spéciale. Il y a là sans doute quelques œuvres de mérite que je n'ai pas vues; bien peu cependant, car je puis avouer maintenant aux policemen de l'Exhibition, que j'ai *fouillé* dans tout le *fouillis* de la Clock Gallery, lorsqu'ils avaient le dos tourné.

Digitized by Google

IV

Ruysdael, Philips Wouwerman, Jan Wyck, Berchem, Karel du Jardin, etc.

Les vingt Ruysdael sont non-seulement tous authentiques, mais tous intéressants. Quatre ou cinq sortent hors ligne de la série, et nulle part ailleurs au monde il n'y en a de plus beaux.

Tel est d'abord le paysage, large de 6 pieds sur 4 pieds de hauteur, appartenant au Worcester College, d'Oxford. C'est de la grande et large peinture, qui frappe par l'unité de l'effet et la simplicité apparente de la couleur. Au premier coup d'œil on ne voit que l'ensemble, tous les détails, qui sont pourtant rendus à la perfection, se trouvant enveloppés dans une harmonie impérative. Mais, quand on a reçu cette impression d'une nature sévère et profondément caractérisée quoique naïvement rustique, on se met à regarder ce qu'il y a dans ce morceau de pays tout d'un bloc.

Une mare, avec des herbes aquatiques et des nénuphars qui s'épanouissent à la surface, sous l'ombre de grands arbres, parmi lesquels un magnifique chêne

Digitized by Google

dont le tronc est large de 2 à 3 pouces : c'est un des des plus grands arbres que Ruysdael ait faits. Cette futaie s'étend sur la gauche, et beaucoup d'arbres abattus gisent au bord de l'eau. Un chemin qui, vers vers le milieu du paysage, vient aboutir à la mare, se détourne sur la droite, où sont de petits moutons et un pâtre. Tout à fait à droite, percée de ciel et lointains.

A côté de cette Entrée de forêt est un Ruysdael d'un caractère tout autre : la Vue du château de Bentheim, sur le Rhin. Signé et daté 1653. 5 pieds de large sur 4 de haut. Appartenant à M. John Walter. Le temps est gris; il y a peu de lumière sur la campagne. Le mamelon sur lequel se dresse le château ne reçoit point de soleil, et tous les bas du terrain en avant, avec des murs en espalier, des haies, de petits pâturages entourés d'arbres, sont dans l'ombre. Peinture très-étudiée dans toutes ses parties, très-terminée, très-savante, mais moins poétique que le paysage précédent.

Ces deux tableaux sont sur la même rangée que l'Hobbema de lord Hatherton, le grand Cuyp de Buckingham Palace, et un grand Both, plein de soleil.

Dans le même sentiment que le premier Ruysdael est un paysage (Smith, n° 313) appartenant à M. W. Wells; 4 pieds 8 pouces sur 3 pieds 9 pouces. Un tronc d'arbre dépouillé dessine sa charpente séculaire sur d'autres arbres. C'est très-mélancolique et d'un ton superbe.

Toujours de premier ordre : un paysage, intitulé Solitude, au révérend F. Leicester : un étang sombre;

Digitized by Google

puis de grands arbres, entre lesquels on aperçoit des ruines en pleine lumière; derrière les ruines, un fond de forêt. A droite, un chemin, des troncs d'arbres abattus et un pays sans accidents de terrain. Vigueur extraordinaire. Signé.

Au marquis de Hertford, une Cascade (Smith, n° 216), provenant de la collection du baron Denon. Largeur 4 pieds 4 pouces sur 2 pieds 9 pouces.

Autre Cascade, à lord Overstone.

Une très-belle marine, d'un ton gros bleu, Vue de l'Y, près d'Amsterdam, par un temps d'orage; l'eau s'agite sous la pression de gros nuages qui couvrent le ciel. Appartenant à M. Edmund Forster.

Une autre marine, Effet d'orage; à lord Hatherton; — un troisième Orage, au duc de Newcastle; — un très-beau Moulin à eau, à M. G. Field; — un petit paysage avec troupeaux (Smith, n° 163), provenant de la collection de sir Charles Bagot; à lord Ellesmere (Bridgewater Gallery); — une petite Cascade (Smith, n° 7), de la collection de lady Stuart; au rév. Leicester; — un paysage avec un canal, et à gauche des ruines; au comte de Wemyss et March; — une Scène d'hiver, au même; — Groupe d'arbres, avec un coup de soleil; à M. Edward Loyd; — un petit paysage (Smith, n° 44) avec des ruines, d'un ton très-original; à miss Bredel; — Château, moulin et village; à M. R. S. Holford; — deux beaux paysages, avec des figures d'Adriaan van de Velde; à M. R. Sanderson; l'un est si haut placé qu'on ne le voit pas; — un paysage, à M. T. Townend; — et enfin, dans le style de Philips Koninck et de Rembrandt, un petit chef-d'œuvre, non catalogué, et qui

Digitized by Google

doit s'intituler la Moisson : des champs, avec des gerbes qu'on vient de couper.

Jacob Ruysdael a fait aussi, en collaboration de Philips Wouwerman, un petit bijou qui n'a pas plus de 1 pied de haut sur 1 pied et demi de large. Appartenant au docteur Barton. Au milieu, une chaumière délabrée; sur le chemin, devant la maison, un cheval blanc, à selle rouge, vu de croupe, et tenu par un gamin en bleu; le cavalier, en beau chapeau à plumes et manteau gris, est retourné contre le mur de la masure, à la façon des bonshommes de Teniers dans les kermesses où l'on a bu beaucoup de bière. En avant est assis un homme qui caresse un chien. A droite, deux autres chaumières; à gauche, paysage vert. C'est de la plus fine et de la plus charmante exécution des deux maîtres.

De Salomon Ruysdael, frère aîné de Jacob, il y a un beau paysage avec animaux, appartenant à M. Howard Galton.

Les onze Wouwerman sont, comme les Ruysdael, tous tableaux de choix, et quatre ou cinq au premier rang dans son œuvre :

1° Le Coup de pistolet, à la reine (Buckingham Palace). Tableau bien connu par la gravure de Visscher, et surtout par celle de Le Bas, dans la *Galerie Lebrun*. Groupe de cavaliers, en avant d'un camp avec des tentes; un de profil, sonne de la trompette; un autre, vu de dos, agace une fille montée en croupe derrière lui; un troisième, de face sur un cheval blanc, élève en l'air un verre : c'est la figure la plus délicieuse de toutes; un quatrième tire un coup de pistolet, — d'où

Digitized by Google

vient le nom du tableau. Sur bois. 1 pied 4 pouces de haut et 1 pied 6 pouces de large. Exposé à la British Institution en 1826 et 1827. Décrit dans Jameson, Waagen, etc. Provenant des collections Nogaret, Tolozan, J. Humble, etc.

2° La Course au hareng. Première qualité. Sur une place de village, en avant d'une auberge, foule de paysans qui *tirent au hareng*. C'est un amusement où il s'agit d'attraper un hareng pendu à une corde. Je crois qu'il y a en France un jeu analogue, mais où le hareng hollandais est remplacé par une oie. Des paysans à cheval ont des femmes en croupe et vont tenter le sort; il y en a un, avec une femme à jupon rouge, sur un cheval blanc, de profil, près d'un grand arbre, — groupe équestre, d'une finesse incomparable.

Ce tableau, d'environ 2 pieds de haut sur 2 et demi de large, appartient à M. Holford. « Peinture capitale, dit Smith, du commencement de la troisième manière, et de la qualité la plus recherchée. » Vendu en 1777, dans la collection Randon de Boisset, 11 999 francs. Il a passé ensuite dans la collection Tolozan et dans celle de la duchesse de Berri. Je n'ai pas sous la main les chiffres de cette dernière vente, depuis laquelle, d'ailleurs, les tableaux précieux ont doublé ou triplé, et ceux de certains maîtres, décuplé.

Croyez, s'il vous plaît, que ces Wouwerman-là sont d'une autre espèce que ceux de la vente Patureau, qui, suivant le rapport des journaux, ont pourtant été achetés assez cher; mais il faut que ce soit par des amateurs peu éclairés. Dans la proportion des prix de

Digitized by Google

la vente Patureau, chacun de ces Wouwerman vaudrait au moins 5000 à 6000 livres sterling. C'est insensé.

M. Holford a envoyé encore un petit Wouwerman exquis, qui n'a que 8 pouces de large sur 1 pied de haut : une Charrette avec un cheval gris ; en avant, une femme avec son baby au sein. Signé. *Gravé par Strange*

A miss Bredel appartient un Départ pour la chasse, provenant de la galerie d'Orléans, où il fut payé par M. John Davenport 200 guinées. Nous avons déjà dit que les prix de cette vente d'Orléans, en 1798, ne signifiaient rien pour les prix d'aujourd'hui. Gravé dans la *Galerie du Palais-Royal*, et par Moyreau. 1 pied 6 pouces de haut sur 2 pieds de large. Miss Bredel a fourni, de plus, une Scène d'hiver, très-distinguée.

Le grand Combat de cavalerie, de la galerie Fesch, 5 pieds de large sur 3 pieds et demi, est aussi à Manchester. Il appartient au comte d'Ellesmere. Mais, à mon avis, Wouwerman est meilleur dans ses petits tableaux que dans les grands. Celui-ci est un peu vide. Aussi n'a-t-il coûté, à la vente du cardinal Fesch, que 4500 écus romains, soit environ 25 000 francs ; tandis qu'un autre Wouwerman, la Halte au retour de la chasse, fut payé, à la même vente, 12 350 écus romains. La Bataille exposée à Manchester est signée du W, et, pour le nom de baptême, du monogramme composé de l'H, dont le premier jambage forme un P, dont le second porte un S entortillé, comme dernière lettre du nom, qui s'écrivait Philips, plus un point pour faire l'I, et un prolongement à la base pour faire l'L : en tout PHILS.

On voit encore à l'Exhibition deux autres Charges

Digitized by Google

de cavalerie, mais en petit; l'une, très-fine, à M. J. W. Brett; l'autre, excellente, à M. G. Field, qui possède aussi un paysage avec un bateau contenant de petites figures.

Enfin, à M. Walter, du *Times*, appartient une Scène de côte, et à M. Edward Loyd, un Marché aux chevaux.

Rien de Pierre, ni de Jean Wouwerman. Philips, avec ses onze tableaux, peut d'ailleurs représenter toute sa famille.

Mais il y a de Jan Wyck, sectateur de Philips Wouwerman et maître de van Hugtenburgh, un très-curieux et très-bon tableau, la Levée du siége de Vienne par Jean Sobieski; appartenant à M. Warren Vernon. Ce tableau est signé en magnifiques lettres, calligraphiées avec fioritures, comme se plaisait à en faire Bakhuysen : *J. Wyck. A°* 1697. Je signale cette signature et cette date, parce que le catalogue attribue le tableau à *Thomas* Wyck, mort en 1686. Jan, fils de Thomas, ne mourut qu'en 1702. Le catalogue du Louvre, qui cite une seule fois Jan Wyck, à l'article Hugtenburgh, écrit à tort *Wyk*. Thomas, dont j'ai vu beaucoup de signatures, a toujours signé aussi : Wyck.

De Berchem, compatriote et comtemporain de Wouwerman, nous avons à Manchester six tableaux : deux petits pendants, assez fins, les Preneurs d'oiseaux et un paysage; à M. Edmund Forster; — une Tête de vache, de grandeur naturelle, triste et faible peinture; au comte de Warwick; — une Scène d'hiver, effet de neige; daté 1652; à M. Walter; — et deux petits chefs-

Digitized by Google

d'œuvre, l'un de la galerie de Buckingham Palace, l'autre de la collection Holford.

Celui-ci n'a guère que 7 pouces de haut sur 8 de large environ ; ce qui ne l'empêche pas de contenir un nombreux troupeau : petites vaches, grises, blanches, blondes, d'un ton exquis ; des chèvres, des moutons ; et, à gauche, une petite bergère et un petit berger. C'est une miniature délicieuse. Signé, sans date : *Berchem.*

Le tableau de la reine aussi est tout petit : 1 pied 4 pouces de large sur 1 pied 1 pouce de haut. Daté 1655. Exposé à la British Institution en 1826 et 1827. Effet de soir. Campagne découverte, traversée par un ruisseau ; point d'arbres, mais, au bord de l'eau, quelques édifices. Tout est éclairé d'une douce lumière. Des bergers s'en vont avec leurs vaches et leurs moutons pour traverser le ruisseau ; un des pâtres est monté sur un âne ; un autre, en veste jaune, à pied, accompagne une femme en corsage rose et jupon bleu, montée sur un cheval gris d'argent.

Berchem, qui a bâclé tant de tableaux de pacotille, n'a guère fait d'œuvres plus délicates que celle-ci et que celle appartenant à M. Holford.

Quatre tableaux de Karel du Jardin, élève de Berchem.

Trois sont de la plus belle qualité du maître ; aussi viennent-ils de chez M. Thomas Baring, de chez M. Holford et de Buckingham Palace.

Le quatrième n'est pas le moins beau ; mais il est très-singulier pour une œuvre de Karel, et malheureusement il est trop haut placé pour qu'on puisse ju-

Digitized by Google

ger de son authenticité. Il représente, dit le catalogue, Guillaume le Taciturne et l'artiste lui-même ! Nouvelle singularité, outre le caractère de la peinture : comment Karel, qui est né vers 1635, aurait-il pu rencontrer sur un grand chemin Guillaume le Taciturne, mort assassiné en 1584 !

L'homme qui est censé le portrait du Taciturne est debout à gauche, presque de face, un bâton à la main ; il a de longs cheveux, une toque brune, une tunique noire, un manteau brun, des bottes à chaudron. Karel, si c'est lui, monté sur un gros cheval rouge, tient son chapeau dans la main droite étendue, sans doute pour saluer le personnage aux longs cheveux ; il est vêtu de gris et vu de dos. Beau paysage, très-simple. Le tableau a 2 pieds carrés environ. Il appartient à M. G. Cornwall Legh. Si cette peinture était à portée du regard, il serait facile de décider pour ou contre le Taciturne, dont la tête est bien connue[1], de même que celle de Karel.

Le Manége (le catalogue écrit le *Ménage*)[2], tableau très-célèbre, qui a passé dans les ventes Montaleau, 1802, 7020 francs; Emler, 1809, 10 001 francs ; Alexis de la Hante, 1821, 421 guinées ; dans la collection de l'abbaye de Fonthill, et, aussi, je crois, dans la collection de M. de Morny. Il appartient aujourd'hui à M. Thomas Baring. Il est daté 1654. Hauteur 3 pieds

1. Il y a portraits peints, bustes et médailles, du Taciturne, en Hollande, notamment à La Haye et à Amsterdam. Il y a aussi un portrait de Karel du Jardin par lui-même, au musée d'Amsterdam.

2. La seconde édition du catalogue a reproduit ce *blunder*, comme disent les typographes anglais.

Digitized by Google

7 pouces, largeur 1 pied 1 pouce. *A higly finished picture,* dit Smith.

Halte de deux cavaliers ; l'un, en manteau rouge, est descendu de son cheval blanc et cause avec une femme à une fenêtre sur la droite ; l'autre, sur un cheval noir, prend un verre que lui donne un garçon. Derrière le cheval blanc, un lévrier. A gauche, fond de paysage. Très-belle couleur. Signé *Dujardin*, 1655. 15 pouces de haut environ sur 10 de large. A M. Holford.

Celui de la reine a 1 pied 2 pouces de large et 11 pouces de haut. Exposé à la British Institution en 1826 et 1827. Dans un pré, une vache rouge, à tête blanche, est couchée de profil à gauche ; un peu plus loin, un veau blanc. A gauche, le pâtre couché. Ciel sombre et orageux. C'est simplement et magistralement peint.

Ce Karel est un maître bien mêlé : détestable quelquefois dans les sujets religieux ou historiques, de sa manière italienne ; bien faible et bien ridicule, malgré sa science, quand il s'est ingéré de peindre des figures de grandeur naturelle : ses Régents de la Maison de correction font un drôle d'effet en face des Syndics de Rembrandt, dans une des salles du musée d'Amsterdam ! excellent dans sa manière hollandaise, ferme, précis, solide, dessinateur irréprochable ; un peu sec parfois, mais parfois, comme dans les trois tableaux de Manchester, très-fin et très-harmonieux. Quand il est de cette qualité-là, il mérite la place qu'on lui donne généralement à côté des premiers maîtres hollandais.

C'est l'Italie qui a perverti plusieurs de ces peintres du XVIIe siècle. Tous ceux qui se sont associés à la fameuse *Bande académique* de Rome y ont perdu l'ori-

Digitized by Google

ginalité et la naïveté. Manchester offre quantité de peintures de ces artistes italianisés :

Quatre Poelenburg ; un, au comte Spencer; un, au duc de Newcastle; deux, à M. G. V. Smith: le portrait de Poelenburg lui-même et le portrait de sa femme.

Deux beaux Pynacker, qui a pourtant toujours le défaut de faire les arbres et les plantes en tôle ou en fer-blanc; l'un, très-clair, Vue du Tibre, à lord Overstone; l'autre, un peu sombre, le Taureau obstiné, à M. Anderson.

Deux Lingelbach, qui a souvent du bon; quand il n'est ni Italien ni Allemand : un Port de mer d'Italie, au comte de Derby, et le Débarquement de Charles II, à sir P. M. G. Egerton; une Scène d'hiver, de son élève, W. Schellincks, etc.

Lingelbach a fait aussi les figures dans plusieurs paysages exposés à Manchester : dans un paysage de Moucheron, de la collection Poulin; dans un paysage de Waterloo, dont les tableaux sont assez rares; ces deux ouvrages appartiennent à M. Howard Galton; dans un paysage de Wynants, appartenant à M. G. Field. Il y a, de Wynants, un autre petit paysage, appartenant à lord Overstone.

Les paysagistes qui, en Italie, se mirent à la suite de Claude le Lorrain, sont également assez nombreux à Manchester. J'ai déjà cité Jean Both, dont nous avons cinq belles peintures : le Muletier, à M. J. Walter ;—un Effet de soir en Italie, à M. Edmund Forster;— autre Effet de soir, à M. M. Anderson; — un paysage quelconque, à sir John Nelthorpe; — et une Vue de Subiaco, près Rome, à M. F. Perkins.

Digitized by Google

De Willem de Heusch, élève de Both, un petit paysage, à M. Richard Baxter; — de Herman van Swanevelt, autre imitateur de Claude, deux paysages.

Nous n'avons rien de J. B. Weenix, qui fit partie de la *Bande académique*, mais nous avons de son fils Jan deux superbes tableaux, l'un à sir Culling Eardley, l'autre au marquis de Hertford : dans ce Weenix de lord Hertford on voit deux lièvres et diverses pièces de gibier mort, un grand chien qui les garde, etc. 7 pieds de large sur 5 de haut.

Les autres peintres de nature morte, de fruits et de fleurs, abondent à l'Exhibition :

Trois Jan David de Heem : un, à M. M. Anderson; — deux pendants, datés 1641, à M. Howard Galton.

Six Jan van Huysum, dont un Vase de fleurs et des Fruits et des fleurs, pendants, de la collection de Mlle Hoffman; à M. R. S. Holford; — les autres au comte de Derby, à M. Abraham Darby, à M. Robert Napier.

Un Adriaan van Utrecht, un Cornelis Sachtleven, etc.; — et de Melchior Hondekoeter, trois belles peintures, avec des oiseaux très-vivants, au comte de Derby, au comte Spencer et à M. H. Labouchere.

Pardonnez-moi d'escamoter si brusquement tant de belles choses dont les moindres seraient remarquées dans n'importe quelle collection publique ou particulière. J'indiquerai encore ici cependant, par de simples notes, une foule de maîtres hollandais et même flamands, qui ont échappé à mes classifications :

Deux Roelant Savery, fins comme des Breughel de

Digitized by Google

Velours : le Paradis et le Matin après le déluge, au comte de Portsmouth.

Deux Aldert van Everdingen, élève de Savery, et peut-être maître de Ruysdael : un paysage de Norwége, signé, au comte de Listowel; et une Cascade, à M. J. Sanders.

Trois marines de Ludolph Bakhuysen, élève de van Everdingen ; l'une, de grande dimension, 5 pieds et demi de large sur 3 pieds 10 pouces, appartient à M. H. T. Hope.

Plusieurs autres marines : un Orage, de Bonaventure Peters, et un Calme, de Jan van de Kapelle, élève de Willem van de Velde; au comte Spencer; — une Vue d'Amsterdam, par Abraham Stork, à M. G. Wilbraham.

Un paysage, de Simon van Vlieger, maître de Willem van de Velde; au comte de Listowel.

Un Molenaer, qui imita les van Ostade; deux Simon van der Does, qui imita Adriaan van de Velde ; deux excellents paysages de Jan Hackaert, dont les œuvres sont si fines et si rares, et qui eut l'honneur d'être souvent *étoffé* par Adriaan van de Velde.

Un paysage de Jan van Hagen, à lord Harry Vane.

Un petit Ary de Voys, à M. Mathew Anderson.

Un prétendu Jan Leduc, daté 1642. Le peintre avait six ans.

Et parmi les Flamands omis : Philippe de Champaigne, une grande Adoration des bergers, au marquis de Hertford; — Paul Bril, une très-belle Vue italienne, prise de Tivoli, au comte de Carlisle; — van Artois,

Digitized by Google

un grand et beau paysage, à sir Humphrey de Trafford; — van Tilburg, un de ses tableaux importants, large de 6 pieds, et avec d'innombrables figures; au comte de Listowel; — van der Meulen, trois Batailles, au comte de Newcastle, etc.

A présent, nous n'avons plus que les deux van Ostade, les deux van de Velde et Pieter de Hooch, qui termineront l'école néerlandaise.

Digitized by Google

V

Adriaan et Willem van de Velde, Adriaan et Isack Ostade, Pieter de Hooch, etc.

L'œuvre principale d'Adriaan van de Velde, la plus importante et la plus belle à la fois, son *chef-d'œuvre*[1], dans le vrai sens du mot, et sans comparaison possible, est le grand paysage de 1667, avec son portrait et ceux de sa femme et de ses enfants, au musée van der Hoop (n° 126), à Amsterdam. Mais, après cette merveille, deux de ses tableaux les plus notables, sinon les plus charmants, sont à Manchester; l'un appartenant au marquis de Hertford, l'autre à M. F. Perkins.

Celui de lord Hertford vient de la collection du cardinal Fesch, où il a été payé 9000 écus romains,

1. « C'est incontestablement, dit Smith (n° 100), la production la plus capitale qu'on connaisse du maître.... On peut supposer qu'il a eu l'intention d'en faire son chef-d'œuvre.... Indépendamment de son mérite comme œuvre d'art, ce tableau aura toujours un immense intérêt, à cause des agréables souvenirs qu'il donne d'un peintre si éminent. » La toile a 4 pieds 8 pouces et demi dehaut, sur 5 pieds 7 pouces. Payé 10 068 florins et 5 pour cent, par M. Nieuwenhuys, à la vente van der Pals, à Rotterdam, en 1824. Vendu 1310 guinées, à la vente Nieuwenhuys, en 1833.

Digitized by Google

environ 50 000 francs. Il a 5 pieds 7 pouces de large sur 4 pieds 3 pouces de haut. Signé et daté 1663. Il représente, au milieu d'un grand paysage *biblique*, l'Émigration de Jacob (*the Migration of Jacob*), avec sa famille, ses serviteurs et ses troupeaux. Jacob, en turban bleu, est à cheval; près de lui, une femme sur un cheval gris, allaite un enfant; en arrière, des hommes et des femmes sur des chameaux; en avant, des troupeaux, vaches, chèvres, moutons; tout cela vient vers le spectateur. Au fond, à droite, de hautes collines. Beau ciel fin et lumineux. Composition très-riche et adroitement agencée.

Mais cependant Adriaan est un peu dépaysé dans cette contrée orientale, avec ce patriarche d'il y a trois mille ans, et ces chameaux, et ces costumes juifs. Les pâturages du Nord et les bergères hollandaises vont encore mieux à son talent si ingénieusement préoccupé de la nature.

Le tableau appartenant à M. Perkins est aussi un égarement du peintre hors de ses sujets habituels. On y voit la Sainte Famille passant dans un bac un espèce de canal. Il est vrai que cette femme avec son enfant peut tout de même être une paysanne quelconque, et que le caractère du pays n'est point égyptien, quoiqu'il s'agisse de la Fuite en Égypte. Mettons donc que c'est un passage d'eau quelque part aux environs de Haarlem.

Il y a dix figures d'une proportion tout à fait inusitée dans les tableaux du maître : 8 pouces de haut! trois femmes, dont la Vierge qui tient son enfant monté sur un âne, et sept hommes, dont saint Joseph debout près

Digitized by Google

de la mère, et un personnage drapé de rouge, assis, un pied traînant dans le canal, sur le bord du bac. Il y a aussi dans le bac une grande et belle vache rousse, qui penche sa tête pour boire au fil de l'eau.

La toile a 4 pieds de haut sur près de 6 pieds de large. Tout le monde n'y reconnaîtrait pas Adriaan au premier coup d'œil. C'est d'un ton extrêmement vigoureux et presque vénitien; un peu sombre même. Adriaan avait le malheur de peindre sur des préparations foncées et de se servir de couleurs minérales, qui ont changé, particulièrement les jaunes, et poussé au noir, ou d'autres fois au bleu. Tableau magnifique, malgré tout, et qui, suivant Smith (n° 128), était, en 1834, dans la collection du duc de Mecklenburg, à Ludwigslust.

Peut-être presque tous les amateurs préféreraient-ils à ces deux grandes *machines* le petit tableau prêté par la reine (Buckingham Palace), et provenant des collections Geldermeester et Baring. Il n'a que 1 pied 6 pouces de large sur 1 pied 8 pouces. Daté de 1659. Exposé à la British Institution en 1826 et 1827. Décrit par Jameson, Waagen et Smith (n° 49), qui l'appelle « *an exquisite production.* »

Au premier plan, couvert d'ombre, coule un ruisseau dans lequel une bergère en bleu vient de puiser de l'eau avec une cruche qu'elle tient à la main; elle cause avec un homme monté sur un cheval gris pommelé. Deux vaches et une chèvre traversent le ruisseau. Plus loin, des moutons et quelques figurines. Le pays est très-accidenté et offre des collines, des arbres, et même les ruines d'un château.

Digitized by Google

Cette fine peinture n'est pas si chère cependant que celles de lord Hertford et de M. Perkins.

Les autres Adriaan van de Velde sont un petit paysage, daté 1668, à M. Nichols ; — des Animaux, à M. G. Field ; — un paysage avec animaux, à M. J. Sanders ; — et une Vue des bords de la mer, au comte Howe.

Adriaan, de plus, a fait les figures dans deux petits bijoux de van der Heyden : l'un, Vue d'Utrecht, à M. G. Faulkener ; l'autre, une Habitation hollandaise, à la reine (Buckingham Palace) ; ce dernier tableau, d'une délicatesse très-précieuse, est une sorte de paysage, ce qui est rare dans l'œuvre de van der Heyden, dont le talent s'est consacré presque exclusivement à reproduire des intérieurs de ville, des places, des rues, des canaux bordés de maisons.

M. de Hertford a aussi envoyé une des plus grandes marines que Willem van de Velde ait peintes : 8 pieds de large sur 6 pieds de haut ! La célèbre Vue de la ville d'Amsterdam, prise de l'Y (n° 299 du musée d'Amsterdam), n'a que 5 pieds 4 pouces de hauteur, mais elle est large de 10 pieds. Elle n'est pas, il s'en faut bien, d'une qualité aussi extraordinaire que la marine de Manchester, représentant une Mer calme avec beaucoup de navires, dont plusieurs sont assez grands pour qu'on en distingue tous les détails peints à la perfection, et tous les hommes d'équipage occupés à leurs divers travaux.

Personne n'a réussi à faire les *calmes* comme Willem van de Velde. Ruysdael, c'est peut-être le seul, l'a égalé dans l'expression des mers tempêtueuses ; mais, pour peindre l'eau unie et tranquille, sur laquelle le

Digitized by Google

regard glisse à l'infini dans les profondeurs de l'horizon, Willem est incomparable. Bakhuysen, trop estimé à mon avis, n'approche pas de lui, — et, à côté de lui, tous les peintres modernes n'existent pas. Quant à Claude, c'est le ciel, et non la mer, qui donne la valeur à ses tableaux.

Après ce chef-d'œuvre, je mentionnerai seulement les neuf autres Willem van de Velde, dont plusieurs valent 2000 livres sterling : un Combat maritime, au comte de Listowel; — la Flotte hollandaise aux bouches de la Tamise, à lord Hatherton ; — un Calme, à M. G. Field ; — un autre Calme, à M. James Tulloch ; — une excellente Tempête, au comte de Warwick ; — une Marine, datée 1657, à M. Francis Edwards ; — une autre, à lord Overstone ; — une Mer agitée, à M. Edward Loyd ; — et un curieux tableau : *Sir Phineas Pett* et le vaisseau *Sovereign Royal*, nommé par les Hollandais, dit le catalogue, *le Diable d'or* (*the golden Devil*), au comte de Yarborough ; la moitié gauche du tableau est une marine avec ce *Diable d'or ;* la moitié droite est occupée, du haut en bas, par un pan de rocher sombre, sur lequel se dessine, à mi-corps et de grandeur naturelle, un personnage, sir Phineas sans doute. Cette figure serait-elle aussi de Willem, par hasard ? C'est difficile à croire et impossible à voir, car la toile est tout en haut, dans une mauvaise lumière. Peut-être sir Phineas est-il de Kneller ou de quelque autre peintre de portraits, avec qui Willem a collaboré [1].

1. Je n'ai pas très-bien vu toutes ces marines attribuées à Willem.

Digitized by Google

Les six Adriaan van Ostade sont tous de première qualité et dans des genres très-différents.

1° La fameuse Adoration des Bergers, signée et datée 1667, avec les portraits d'Adriaan et de sa femme, sous prétexte de saint Joseph et de la Vierge Marie. Dans l'intérieur d'une étable, la mère, assise à gauche, contemple son enfant couché dans un berceau; derrière elle est assis le père, tenant un livre dans sa main. Quatre bergers, dont deux agenouillés, une femme et un enfant; on dit que ces figures sont aussi des portraits de la famille van Ostade : il serait curieux de les comparer à celles du délicieux tableau du Louvre (n° 369). Sur la droite, une échappée de paysage, par une porte cintrée, près de laquelle on devine dans l'ombre deux figures et un âne. « Cette admirable peinture, dit Smith, est finie avec un soin extraordinaire et dans la plus brillante couleur de l'artiste. » 1 pied 6 pouces de haut et 16 pouces de large. Sur toile.

Voici la noble tradition de cette Sainte Famille, qui ferait un beau pendant au Ménage du menuisier, de Rembrandt (Louvre n° 410) : en 1736, elle était chez Mme de Reuver, à Haarlem, où elle fut acquise pour la galerie de Hesse-Cassel; en 1808, les « chances de la guerre » la firent passer dans la galerie de Joséphine, à la Malmaison. A la vente de Joséphine, M. de la Hante l'acheta, et il la revendit à M. J. Webb. En 1823, elle était dans la collection du chevalier Érard. Aujourd'hui, elle appartient à M. John Walter, du *Times*.

Quelques-unes pourraient être de son père, Willem van de Velde le vieux.

Digitized by Google

2° Des Musiciens; à la reine (Buckingham Palace). Signé et daté 1656. Sur bois. Hauteur 1 pied 5 pouces, largeur 1 pied 9 pouces. Provenant de la collection Baring. Exposé en 1826 et 1827 à la British Institution. Cinq figures principales, autour d'une table ronde, sur la gauche, près d'une fenêtre par où vient la lumière : un homme en rouge joue du violon; un homme et une femme tenant un papier de musique chantent; derrière eux, un homme debout tient sa pipe; le cinquième, vu de dos, tient un pot et un verre; au fond, vers la droite, une cheminée et sept figures dans la demi-teinte.

Viennent ensuite : un Intérieur avec des paysans après dîner; à M. R. S. Holford; excellente peinture, signée et datée 1661. — Des Joueurs de quille, à M. G. Field; tableau très-vanté par M. Waagen, mais moins blond que les autres. — Un Intérieur de cour, sans figures; à lord Overstone; il est intitulé *Still Life :* au lieu de dire *nature morte*, les Anglais disent *existence calme, vie tranquille* (*still life*); c'est bien mieux dit, car il n'y a rien de mort dans la nature.

Cette peinture d'objets *matériels* est une merveille et un chef-d'œuvre tout simplement [1]. Elle vient de la

1. « Il est difficile, dit Smith (n° 174), de concevoir comment un tableau composé de pareils objets peut avoir de l'intérêt; il en est ainsi pourtant. Quelle que soit l'insignifiance des objets représentés, s'ils sont arrangés avec une adresse ingénieuse, très-naïvement exprimés par le dessin et la couleur, et rehaussés par une heureuse combinaison de clair-obscur, la peinture en peut quelquefois posséder du charme et satisfaire par un certain attrait les véritables amateurs de l'art. L'Ostade dont il s'agit est de ce genre, et il peut être cité comme un parfait modèle de représentation des objets de *nature morte* (*objects of still life*). »

Digitized by Google

vente du baron Denon, 1826, où elle fut achetée 7410 francs par M. Emmerson. Elle était en 1829 dan la collection de M. William Wells. Une fenêtre, une vigne qui court contre une muraille, une pompe, des baquets et autres ustensiles de ménage, des poissons sur une passoire et sur une planche, quelques pots et de menus brimborions, voilà tout. Mais c'est d'un ton, mais c'est d'une adresse de touche, mais c'est d'une harmonie, extraordinaires! Cela ferait mieux dans un atelier de peintre qu'une Madone glorieuse de Sassoferrato.

Le sixième Ostade porté au catalogue est une Danse de paysans, signée et datée 1660, gravée par Woollett, provenant de la collection du duc de Berri, et appartenant à sir Antony Rothschild. Il n'y a qu'un malheur, c'est que ces villageois en goguettes, comme le Bouc, de Rembrandt, sont restés à la porte, — faute de serment?—Du moins ce tableau de M. de Rothschild ni aucun autre de sa galerie ne sont arrivés à l'Exhibition.

En dédommagement, nous avons trouvé un Ostade non catalogué [1], et de sa plus belle manière : Intérieur de cour, mais avec des personnages, cette fois. Une femme assise lave des moules; un paysan, accoté à une demi-porte ouverte, la regarde; près d'elle, une fillette tient un enfant; en avant, à droite, un petit garçon fait danser un chien, et une petite fille joue, assise par terre. Le long du mur de la maison grim-

1. Catalogué dans le nouveau tirage : « Des Paysans dans une cour; à M. H. T. Hope. »

Digitized by Google

pent des pampres. C'est vigoureux et clair en même temps, très-large d'exécution et très-spirituel dans les détails. Signé et daté 1673. Hauteur 1 pied et demi sur 14 pouces.

Je ne crois pas qu'on puisse juger Isack van Ostade nulle part ailleurs mieux qu'à Manchester. Quatre tableaux de premier ordre, surtout deux Haltes de voyageurs, appartenant l'une à M. Holford, l'autre à Buckingham Palace.

Le tableau de Buckingham Palace n'a que 2 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds de haut, mais il est richement rempli. Une voiture attelée d'un cheval blanc, des voyageurs, des paysans, des troupeaux, sont arrêtés à la porte d'une auberge sur une grande route. Plusieurs des personnages seraient dignes de Cuyp. Provenant de la collection Geldermeester. Exposé en 1826 et 1827 à la British Institution.

Le tableau de M. Holford, 4 pieds sur 2 pieds 8 pouces, est aussi bon qu'un Adriaan, sauf le ciel, qui n'est pas si transparent. Il y a des charrettes, des cavaliers, des musiciens, des buveurs, des enfants, des animaux, des poules, toujours en avant d'une hôtellerie. Oh! la bonne hôtellerie pour Sancho Pança! Peut-être ne citerait-on au-dessus de ce tableau, dans l'œuvre d'Isack, que la fameuse Entrée de village, qui fit partie des galeries Choiseul et Érard, et qui est aujourd'hui chez lady Peel. L'Hôtellerie de M. Holford vient de la collection Paul Methuen. Smith, en 1829, l'estimait 500 guinées. Elle en vaut plus de 1000 à présent. C'est déjà cher pour un Isack!

M. F. Perkins a envoyé un troisième Isack van Os-

Digitized by Google

tade, encore bien plus grand, 6 pieds de large environ. Sorte de kermesse, de réjouissance, que les Hollandais baptisent ordinairement : *Compagnie joyeuse*, et les Anglais : *Merry-making ;* on pourrait traduire familièrement en français : Gens qui *font la noce*.

Le quatrième Isack, toujours de belle qualité et de grande dimension, 4 pieds et demi sur 3 pieds et demi, Scène de village, appartient à M. R. Sanderson.

Peeter de Hooch, pour le dernier. Il clora bien cette longue suite de Hollandais, inaugurée par Rembrandt, à qui il ressemble, comme perfection du clair-obscur et justesse de la lumière dans ses éclats. On ne connaît point son maître, mais c'est Rembrandt qui l'est.

Peeter de Hooch est très-rare. De lui, cependant, le Louvre possède un chef-d'œuvre, la Partie de cartes (n° 224). M. Waagen, dans ses *Kunstwerke in England*, ne citait que neuf de Hooch, dont trois datés de 1658. Les quatre[1] exposés à Manchester ne sont point de ces neuf, et l'on en trouverait encore plus de neuf autres en Angleterre, car les Anglais aiment beaucoup cet artiste si original et si savant. Buckingham Palace en a trois, et la galerie Robert Peel deux. Il en reste cependant de très-merveilleux dans les collections hollandaises.

L'Intérieur avec figures, à M. Howard Galton, est d'une assez grande dimension, 3 pieds sur 2, et d'une véritable beauté.

Dans un péristyle, d'un gris marmoréen, décoré de

1. « Quatre chefs-d'œuvre, » dit M. Waagen, dans la *Revue universelle des Arts*.

Digitized by Google

colonnes cannelées, se promènent un gentleman et et une lady; ils causent ensemble; elle sourit, il lui conte quelque fleurette. L'homme, coiffé d'un large chapeau à plumes blanches et roses, porte sur l'épaule, par-dessus son pourpoint de satin blanc, un manteau rouge brodé d'or. Elle, qu'on voit de profil sous sa cape noire, a une robe bleue brodée d'or au corsage, un jupon jaune dont elle soulève un pli par un geste élégant de sa main droite; elle tient dans la main gauche un éventail. Ces figures ont à peu près 1 pied de proportion.

Au fond du vestibule s'ouvrent une porte d'escalier et une porte de salon à fenêtres; à gauche, entre deux colonnes, une servante chargée d'un petit enfant; sur les dalles, en avant du couple amoureux, un épagneul le regarde avec une physionomie très-intelligente.

Il passe dans ce tableau un prestigieux rayon de soleil, qui vient on ne sait d'où, frappe à moitié corps les personnages, sur la veste de satin blanc, sur la jupe citron, tremblote contre le mur, et se perd dans des pénombres transparentes. Effet à la Rembrandt.

A M. John Walter appartient un tableau d'un tout autre genre, Scène de jardin, en plein air, où Peeter de Hooch n'est pas moins excellent que dans ses Intérieurs. On joue aux quilles sur une allée, entre des massifs d'arbres symétriquement taillés à la hollandaise. La maison s'aperçoit au second plan. Je crois avoir vu ce tableau dans une collection d'Amsterdam, et M. Paul Perrier, si je ne me trompe, en a possédé un analogue. Smith en signale deux aussi, qui, de son

Digitized by Google

temps, étaient l'un chez M. Emmerson, l'autre chez M. George Morant. Ces quatre-là n'en font peut-être que deux, y compris même celui de M. Walter? Toujours est-il que Peeter de Hooch a répété deux ou plusieurs fois ce sujet.

Sa troisième œuvre à Manchester représente une Vieille femme occupée à faire un lit, tout en surveillant un enfant debout près d'une porte vitrée. Il y a aussi deux tableaux presque semblables de cette composition : l'un à Stafford House; l'autre, qui a fait partie de la collection Six d'Amsterdam, doit être celui qu'on voit à Manchester, et qui appartient à M. Edward Loyd.

Le quatrième de Hooch, une Nourrice, n'est pas catalogué[1], et je ne sais de quelle collection il vient. Peut-être est-ce le tableau qui a passé dans les ventes Helsleuter et Panné. Le grand catalogue — qu'on attend toujours! — nous renseignera là-dessus, et sans doute sur beaucoup d'autres points que le catalogue provisoire, si erroné, n'a pas peu contribué à embrouiller, même pour les amateurs au courant de l'histoire de l'art et de la tradition des tableaux.

Quelle série de maîtres habiles et justement estimés nous avons parcourue dans cette seule école hollandaise[2], si absolument différente de toutes les autres!

1. Catalogué dans la nouvelle édition, comme appartenant à M. Phipps.

2. On trouve aussi quelques dessins de maîtres hollandais, égarés dans la galerie des aquarellistes :

Un beau dessin de Rembrandt, Jeune garçon (les deux éditions du catalogue disent : *a Girl*) en chapeau à grands bords, appuyé sur une demi-porte; à la plume et vigoureusement lavé au bistre;

On n'a pas assez remarqué ce mouvement singulier de l'art au XVIIe siècle, non-seulement chez les Hollandais, dont l'inspiration, ou, si l'on veut, le genre et les sujets, dont les sentiments et les idées, aussi bien que leurs procédés d'exécution, sont des nouveautés, mais chez les Flamands et chez les Espagnols, qui se différencient également de l'art italien par des préoccupations et des pratiques toutes nouvelles. Comme ils recherchent les effets naturels par la couleur et par le mouvement, on a voulu les appeler des *naturalistes*, en opposition aux adorateurs du mysticisme et aux abstracteurs de quintessence. Mais les Byzantins du XIVe siècle anathématisaient sans doute, comme des hérésiarques, Giotto et Orcagna, dont les tentatives scandaleuses devaient aboutir à l'horrible naturalisme de la Galatée de Raphaël, toute nue et si belle, aux grandes académies du Jugement der-

provenant de plusieurs collections célèbres, Ploos van Amstel, d'Amsterdam, sir Thomas Lawrence, William Esdaile, etc., et appartenant aujourd'hui à M. T. M. Whitehead.

Deux dessins exquis, d'Adriaan van Ostade, hauts de 8 pouces, larges de 5 pouces, appartenant à Mrs Garle. Signés et datés 1673. Ce sont de véritables aquarelles sur un croquis à la plume. Dans l'Intérieur de cour, il y a huit ou dix personnages : une femme qui lave, une petite fille près d'elle; en avant, à droite, trois enfants; au second plan, à gauche, trois hommes et un enfant. Des vignes grimpent contre les murailles de la maison ombragée par des arbres, première qualité du maître.

De Cornelis Dusart, deux bons Intérieurs; de Moucheron, un Parc; de van Huysum, une douzaine de pastels admirables, Fruits et Fleurs; la plupart appartenant à M. William Russell, les autres à M. Holmes, l'organisateur de la section des aquarellistes.

C'est tout ce qu'il y a des anciens maîtres, avec un superbe Jordaens, un Chasseur et des chiens, au rév. docteur Wellesley; et un faux Watteau, Tête de femme, qui est de l'école de Boucher.

Digitized by Google

nier de Michel-Ange, aux Vénus du Corrége et du Titien.

Il ne faut pas juger les arts du point de vue du passé, mais du point de vue de l'avenir. L'art est toujours en avant de l'idée : c'est sa qualité, puisqu'il est le sentiment spontané qui précède la réflexion.

Peut-être les écoles *naturalistes* du XVIIe siècle sont-elles un commencement, au lieu d'être une fin.

Si c'était une *naissance* véritable, au lieu d'une *renaissance* passagère !

Peut-être approchons-nous d'un temps où, comme jadis après le grand art de l'Antiquité, on devra tirer une barre après le grand art de la Renaissance italienne, qui est complet et qui est mort par conséquent : c'est la destinée de toute existence lorsqu'elle a atteint son but.

Peut-être l'art recommencera-t-il un nouveau cycle, dans lequel il arrivera aussi à exprimer la beauté idéale dans une forme imprévue et avec des moyens perfectionnés.

Le critique d'un grand journal français [1] écrivait, l'autre jour : « Les dieux s'en vont, de la peinture moderne, les dieux et les héros. » Si les dieux et les héros s'en vont, qui donc vient? Ne serait-ce point l'homme?

1. M. de Saint-Victor, dans *la Presse* du 26 juin 1857.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÉCOLE FRANÇAISE

Poussin, Claude, Watteau, Greuze, etc.

L'ancienne école française ne brille pas à Manchester, dans ce solennel meeting où se sont rassemblés tous les illustres de la tradition. La vérité est qu'il n'y a guère nulle part d'ancienne école française, en France pas même. Il faut en prendre son parti.

Au XVIe siècle, la France a pour maîtres les Italiens Leonardo da Vinci, Rosso del Rosso, Francesco Primaticcio, et leurs disciples. C'est l'école florentine qui règne et gouverne absolument dans l'école dite de Fontainebleau. En dehors d'elle, il n'y a que les Cloet, qui sont Flamands d'origine et Allemands par le style, à ce point que leurs portraits sont souvent confondus avec ceux de Holbein.

Au commencement du XVIIe siècle, nouvelle génération de Français italianisés : Freminet, qui resta seize ans en Italie; — Vouet, quinze ans, s'y marie, y est reconnu prince de l'Académie de Saint-Luc; — Stella, vingt ans; — Valentin et puis Jacques Courtois (*Giacomo Cortese* ou *il padre Jacopo Cortesi*), qui y vivent et qui y meurent; — Blanchard, dit *le Titien français*; —

Digitized by Google

Baugin, dit *le petit Guide;* — Mignard, dit *le Romain;* — un des Lenain même, Louis, surnommé *le Romain;* — Charles Le Brun, l'archi-romain, etc.; tous ayant pour seule ambition de suivre une école et un style étrangers; tous, dénationalisés, débaptisés, latinisés.

On ne trouverait peut-être en ce temps-là qu'un seul artiste qui soit Français d'esprit, quoiqu'il ait aussi été entraîné par le courant vers l'Italie, le graveur et peintre Callot. Il n'est pas même nommé dans le catalogue du musée de Paris. Et qui a vu des peintures de Callot? Je n'en connais qu'une seule authentique, et très-belle, — chez un Anglais, M. Thomas Baring. Il faut aller à Venise pour voir une douzaine de Callot.

Il y avait aussi en ce temps-là deux grands hommes, nés en France, et qui comptent parmi la véritable noblesse de l'Europe moderne, j'entends parmi les hommes d'art et de pensée. Tous deux ont constamment vécu à Rome, et ils y sont enterrés.

L'un s'est formé en Italie, d'après l'antiquité païenne, d'après Raphaël et l'école romaine, d'après Zampieri, il Domenichino, et l'école bolonaise; il a peint — en Italie — des sujets antiques, grecs, juifs et romains, exclusivement. Ses amis intimes furent un artiste flamand, Franz Duquesnoy, et un artiste italien, Alessandro Algardi. Il portait le costume romain, et il signe son nom en latin, dans l'inscription autographe de son portrait (au Louvre, n° 447) : *Nicolaus Poussinus.* Aussi le nomme-t-on en Italie, et quelquefois en Angleterre, *il Pussino.*

L'autre s'est formé en Italie, d'après le ciel et le paysage italiens, sous le paysagiste allemand Godfried

Digitized by Google

Walls, et sous le paysagiste italien Agostino Tassi; il a peint — en Italie — des vues antiques, grecques ou italiennes, exclusivement; avec la collaboration des peintres italiens Filippo Lauri, Francesco Allegrini, Salvi da Sassoferrato, ou du Flamand Jan Miel, d'Anvers. Le recueil de ses dessins, composé par lui-même en Italie, et appartenant à un Anglais, est intitulé : *Libro di Verità*.

Il n'y a rien de français dans tout cela, pas même la langue : Poussin et Claude sont de l'école française, comme M. Overbeck, aujourd'hui, est de l'école allemande.

Le rédacteur du catalogue du Louvre a classé Bonington dans l'école française, sous prétexte que Bonington « a *étudié*, *travaillé* et *vécu* en France. » Encore Bonington est-il mort dans son pays, à Londres. Mais Poussin et Claude sont morts à Rome, où ils avaient étudié, travaillé et vécu.

Ces deux hommes de génie ne sauraient donc constituer une école française, puisque, d'ailleurs, ils adhèrent, fond et forme, à l'art italien.

Il y avait de plus, à la même époque, un artiste distingué, qui, lui, n'alla point en Italie; mais, dit le catalogue du Louvre, il se forma « en étudiant les meilleurs ouvrages qui en venaient... sous la direction du *prince de l'Académie de Saint-Luc*, de Simon Vouet, et sous l'influence du Poussin et du Sanzio. » Le Sueur également tient donc à l'école romaine, et, en effet, les dieux de l'Olympe qu'il a célébrés, ses Jupiter et ses Phaëton, ses Cupidon et ses Ganymède, n'ont rien de très-gaulois.

Quels sont les autres peintres du XVIIe siècle? Sébas-

Digitized by Google

tien Bourdon, par exemple. Il se forme en Italie par l'imitation de Lodovico Carracci, d'Andrea Sacchi, de Benedetto Castiglione, de Pieter van Laar, il Bamboccio, etc.; il passe en Suède, et il est peintre officiel de la reine Christine, etc., etc.

Tous les artistes qui ont produit en France, durant les XVIe et XVIIe siècles, aussi bien que ceux qui ont vécu et qui sont morts en Italie, ont été tour à tour Florentins, Romains, Bolonais; mais Français, point.

A la fin du XVIIe siècle, on trouve quelques portraitistes qui sont assez Louis XIV, sinon Français : Rigaud et Largillière; encore celui-ci s'est-il formé à Anvers sous le peintre flamand Antoine Goubeau, et à Londres sous le peintre allemand, sectateur de van Dyck et devenu anglais, sir Peter Lely.

Il est vrai, les brillants portraits de Largillière et de Rigaud ne ressemblent point à ceux de Raphaël ni de Titien.

Ah! pourtant, voici que commence au XVIIIe siècle une école française : Watteau, c'est un Français par la tournure et l'esprit, par le style; encore est-il de la frontière flamande, et, comme praticien et coloriste, sectateur de Rubens. — Il n'y a pas loin de Valenciennes à Anvers.

Chardin, il est Français aussi, mais aussi un peu Flamand par la touche et la couleur.

A ce moment-là, et jusqu'à la fin du siècle, — quoiqu'il y eût toujours des Dumont *le Romain*, — oui, il y a une école française, dont on peut avoir une opinion quelconque, mais qui eut même le privilége, en l'absence de toute peinture dans les autres pays, de

Digitized by Google

rayonner sur l'Europe et d'y insinuer son style. Nattier, François Boucher, Fragonard et d'autres sont du moins des Français-Pompadour. Greuze, voilà un Français-Louis XVI.

Puis il se fait une nouvelle éclipse de la manière nationale : Louis David redevient Romain, et Prud'hon, Parmesan; tous les autres, Bolonais. Mais, après la chute de l'empire, nouvelle réaction. Gros avait déjà quelque envie d'être Français, Géricault l'est tout à fait.

Aujourd'hui enfin, il y a une école française, qui est la première de l'Europe, et presque la seule. Elle s'est fait reconnaître universellement à l'Exposition de 1855.

On pardonnera ce coup d'œil historique à un étranger qui aime la France comme une patrie. Mais cela seul explique pourquoi la France a fourni si peu de *trésors* à Manchester. On pourrait étudier huit jours l'Exhibition sans y apercevoir Charles Le Brun et ses acolytes. Aussi, quelle perfidie britannique de les avoir classés entre les Flamands : Rubens, Snyders, — Charles Le Brun, — van Dyck, Jordaens, etc.! Que ne les a-t-on mis du côté des Bolonais, on eût pu les prendre pour des Carracci.

L'Angleterre a accaparé, d'ailleurs, tout ce qu'elle a pu des maîtres qui tranchent sur l'art français : Poussin, Claude et Watteau. Elle a de ces trois maîtres, surtout de Claude et de Watteau, dix fois plus que n'en a la France elle-même.

Avec ces trois grands artistes, on pouvait faire mieux qu'on n'a fait à Manchester. Mais il paraît que les Anglais n'y ont pas mis de bonne volonté. Le marquis de

Digitized by Google

Westminster, qui a neuf ou dix Claude de première beauté, n'en a envoyé qu'un seul; lord Ellesmere, qui a les Sept Sacrements du Poussin, ceux qui furent peints pour M. de Chanteloup, et qui ont été gravés dans la *Galerie d'Orléans*, les a gardés à Bridgewater Gallery; M. Baring, qui a trois ou quatre Watteau exquis, entre autres une incomparable Fête de village, provenant de la vente de M. Saint, le miniaturiste, n'en a point envoyé du tout; c'est un Anglais habitant de Paris, lord Hertford, qui, outre un chef-d'œuvre de Poussin, la Danse des Saisons, a songé à montrer un chef-d'œuvre de Watteau, les Amusements champêtres, et le chef-d'œuvre de Greuze, la Prière à l'Amour.

Poussin et Claude néanmoins tiennent à Manchester un rang supérieur. De chacun d'eux on y compte une quinzaine de tableaux, plusieurs de haute importance.

Poussin : la Danse des Saisons, d'abord. Quatre femmes qui dansent en se donnant les mains, dos à dos. Ce chœur, dans le style de l'art antique, est un des beaux groupes qu'aient peints les modernes, y compris Raphaël. A gauche, un Hermès aux deux têtes de Janus, orné de guirlandes, aux pieds duquel un enfant nu fait des bulles de savon. A droite, le Temps, vieillard chauve, tout nu, avec des ailes; il est assis, jouant du théorbe pour faire danser la vie; près de lui, un enfant tient un sablier. Dans le ciel, Phaéton passe cruellement vite, sur son char entouré des Heures.

Mais tous les amateurs connaissent cette composition, gravée par Raphaël Morghen, Volpato, B. Picart

Digitized by Google

le Romain et Jean Dughet. La gravure en traduit jusqu'à un certain point la correction, la grandeur, le style [1]. Il faut ajouter que la peinture est dans la manière claire; aussi n'a-t-elle point poussé au noir, comme font la plupart des tableaux du maître.

La Danse des Saisons a environ 4 pieds de large sur 2 pieds et demi de haut. Elle a été payée par lord Hertford, à la vente du cardinal Fesch, 6268 écus romains (près de 35 000 fr.), sans les frais.

Un des Poussin les plus extraordinaires est le Testament d'Eudamidas, appartenant au révérend T. Mawkes. Le grand tableau du même sujet, qui a été gravé, fut porté en Angleterre, où il s'est perdu; personne ne sait plus où il est. Celui-ci, qui est censé en être une petite répétition, et qui, à mon avis, en est l'esquisse terminée dans un premier jet de sublime inspiration, a été trouvé récemment dans le Dorsetshire. Il n'a que 1 pied 11 pouces de large sur 1 pied 6 pouces. Il est peint sur gros coutil vénitien, — d'une brosse, d'une pâte, d'un ton furieux. Ribera n'a jamais fait une pochade plus énergique. Mais quelle précision savante dans le dessin des figures, qui ont presque un pied de proportion! quel caractère dans les tournures! que de pensée dans les têtes!

La lumière, fantasque comme chez Rembrandt, vient de gauche par une lucarne. Eudamidas est couché, le torse nu, d'une anatomie qui rappelle Michel-Ange.

1. Pour moi, je préfère la gravure de Raphaël Morghen à la peinture originale du Poussin. Le Poussin est de ceux qui gagnent souvent à être gravés, comme les maîtres qui sont surtout compositeurs.

Digitized by Google

En arrière du lit, debout, drapé dans une robe citron foncé, le médecin pose sa main sur le corps du guerrier mourant. En avant, de profil, le scribe, en draperie rouge à reflets de couleur capucine. Au pied du lit, à droite, deux femmes éplorées, et un guéridon antique. Fond uni et sombre ; un bouclier seulement accroché au mur.

Le Triomphe de Bacchus, au comte de Carlisle. Belle composition, dans la manière claire, que Poussin employait de préférence pour ses Bacchanales. Superbes figures de bacchantes, la première surtout. 5 pieds sur 4 pieds 3 pouces. Provenant de la galerie de lord Ashburnham.

Le comte de Derby a envoyé deux grands tableaux, une composition allégorique et la Femme de Mégare.

L'allégorie représente, sur un fond de paysage héroïque, en hauteur (7 pieds sur 5 de large), les Arts venant demander à Rome pourquoi ils ne fleurissent plus dans les temps modernes. Au premier plan, Rome casquée est couchée tristement ; debout, devant elle, trois femmes drapées à l'antique symbolisent les trois Arts plastiques. Ces figures ont environ 10 pouces. A gauche, de grands pans d'édifices assombris ; à droite, un groupe colossal d'un homme tenant un *coursier*.

C'est on ne peut plus théâtral, et très-noir. Le sujet n'est pas facile à deviner. Le peintre aurait dû mettre quelque banderole au-dessus de ces figures symboliques, et surtout y inscrire la réponse qu'on va demander à Rome. Peut-être Rome répond-elle que les Arts languissent parce qu'elle porte un casque.

Digitized by Google

La Femme de Mégare est connue, je crois, par la gravure. L'agencement en est très-dramatique de conception. Au delà du premier plan, où est accroupie la Mégarienne, beaucoup d'excellentes petites figures, le long d'une rivière; puis, des temples et des rochers. Grands arbres à droite et à gauche.

Nous avons encore un autre tableau avec des Mégariens : le Jeune Pyrrhus sauvé, répétition du tableau du Louvre (n° 437)[1], mais de dimension moindre : 3 pieds 4 pouces et demi sur 2 pieds 5 pouces. Cette *replica*, bien plus faible que l'original, appartient à lord Darnley.

En sujets mythologiques, le catalogue mentionne deux tableaux que je n'ai pas découverts : Jupiter et Antiope, provenant des collections de sir Simon Clarke et de M. G. Hibbert, gravé par Picard le jeune, appartenant au comte de Listowel, — et Vénus et Adonis, à M. G. Wilbraham. J'ai vu seulement une petite Vénus avec l'Amour, appartenant à M. W. W. Burdon, à qui appartient aussi un petit Printemps; j'ai vu, de plus, Orphée et Eurydice, dans un magnifique paysage tout enfeuillé, mais devenu un peu sombre; de la collection du général Craig; aujourd'hui à lady Dunmore.

Le plus beau des paysages cependant est, selon moi, celui qui provient des collections Champernowne et Rogers, et qui appartient à Miss Burdett Coutts, dont nous n'avions plus retrouvé le nom en traversant les écoles du Nord. Au milieu, premier plan, sont assis un homme qu'on voit de dos, une femme de face. A

1. Le catalogue du Louvre cite cette répétition.

Digitized by Google

droite, de l'eau, des terrains montueux, des édifices sévères; à gauche, de grands arbres. Beau fond de montagnes bleues. C'est très-simple et très-fort. 4 pieds 2 pouces de large sur 3 pieds. Enregistré par Jameson, Smith, Waagen, etc.

Un autre paysage, extrêmement poétique, d'une exécution tout à fait magistrale et d'une superbe couleur, n'est pas catalogué; mais il doit venir de la galerie de lord Yarborough[1], qui a aussi envoyé Renaud et Armide, et une Sainte Famille, gravée dans Landon, t. II, pl. 29.

Cette Sainte Famille se rapproche du style de Raphaël. La Vierge est assise, de trois quarts à gauche, tenant l'Enfant nu; à ses pieds, le petit Jean, ouvrant les bras; en arrière, Joseph debout. Les figures sont presque de grandeur naturelle, et la toile a environ 6 pieds sur 3 et demi. Belles draperies, beau sentiment.

Guaspre Dughet, beau-frère, élève et imitateur de Nicolas Poussin, offre plusieurs bons paysages : une Vue de Tivoli, de la collection de lord Ashburnham, à lord Hertford; — une autre Vue italienne, à M. Holford; — et trois autres, au duc de Newcastle, à M. Harford et à lord Harry Vane.

Sur les tableaux de Claude, il y a eu fatalité ou négligence. Le catalogue en mentionne seize. On en trouve une demi-douzaine amoncelés dans un angle du dernier salon, près de Rembrandt et de van Dyck : ils ont

1. La nouvelle édition du catalogue mentionne, en effet, un paysage à lord Yarborough.

Digitized by Google

des numéros trompeurs! On cherche les autres, on cherche. Qui peut s'imaginer qu'on les ait relégués dans la Clock Gallery, où il y a d'ailleurs plusieurs chefs-d'œuvre égarés, trois Rembrandt, par exemple, et des Hobbema! A la fin, j'ai pourtant découvert là une demi-douzaine de Claude, dont celui du marquis de Westminster, celui de M. Thomas Baring, deux à lord Yarborough, un à lord Scarsdale, un à M. W. Moseley! C'était Le Brun, et non Claude, qu'il fallait mettre dans la Clock Gallery.

Deux des Claude les plus importants appartiennent au comte de Burlington. On peut, je pense, les estimer à environ 100 000 fr. chaque. L'un a au moins 9 pieds de large sur 5 de haut, l'autre au moins 7 pieds de haut sur 4 de large! L'un représente un Parnasse, l'autre un Repos de la Sainte Famille.

Dans le Parnasse, à droite, au premier plan, un Fleuve est accoudé sur son urne. Tout le fond de ce côté est clair, avec de l'eau, des terrains perle, et, sur le ciel, des lignes de montagnes bleues ou blondes.

A gauche, au contraire, tout est dans l'ombre. Au premier plan, des cygnes dans de l'eau, des cerfs et des biches dans des bocages. Au second plan, le terrain s'exhausse tout à coup, et, sur une éminence, décorée de grands arbres, Apollon touche de la lyre, entouré des Muses. Au-dessus d'eux, au sommet de la colline, un temple à colonnes. C'est très-grandiose; un peu froid. Je ne saurais dire de quel peintre italien sont les figures; peut-être d'Allegrini.

Le Repos de la Sainte Famille n'est pas moins capital, mais il est également peu chaleureux. Cette froi-

Digitized by Google

deur vient sans doute beaucoup des figures, qui sont de Sassoferrato, et qui ont environ 8 pouces de haut. La Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant nu, à qui deux anges présentent des cerises; en arrière, à droite, Joseph est accoudé, lisant. Grands arbres des deux côtés; au milieu, de l'eau, un petit bateau, puis un pont, puis des édifices, des terrains clairs, et des lignes bleues à l'horizon.

Les deux Claude prêtés par Windsor Castle sont bien plus attrayants et bien plus poétiques; aussi l'un est-il intitulé : *Poetical Landscape;* l'autre, et c'est peut-être de tous le plus lumineux et le plus fin de qualité, est une espèce de marine, un port de mer, avec des arbres. L'un et l'autre ont environ 3 pieds de large.

Le Paysage poétique est enveloppé d'ombres profondes, mais transparentes, sur tout le premier plan et sur la gauche : de l'eau, des vaches qui boivent ou qui paissent; de grands arbres, et, plus loin, des ruines. Du côté droit, pleine lumière sur une ouverture de campagne sereine, avec de l'eau, un pont à un plan très-éloigné, des fonds simples et des lignes de montagnes qui se perdent dans le ciel.

Dans le Port de mer on voit, en avant sur la jetée, beaucoup de figurines, puis un phare, puis des navires, et au fond, à droite, une éminence. La gauche est couverte d'un groupe d'arbres derrière lesquels on distingue un édifice à colonnes. Belle harmonie; vrai soleil.

Lord Yarborough, outre ses deux Claude perdus dans la Clock Gallery, et dont l'un est aussi un Port de mer, en a envoyé un troisième qui est délicieux. C'est

Digitized by Google

une Danse de villageois sous des arbres, avec des fonds baignés de lumière. Les figures sont de Lauri, selon moi. Le tableau a près de 4 pieds de large sur plus de 2 en hauteur. Il a été peint à Rome pour le pape Urbain VIII, et il a fait partie de la collection du roi Louis XVI, où Le Bas l'a gravé, sous le titre de : la Récompense de village.

Une petite idylle, au comte de Dartmouth. 15 à 18 pouces de large sur 1 pied de haut. Des vaches qui viennent boire à une mare; un petit berger qui joue de la flûte, une petite bergère qui fait danser un chien. Au second plan, vers le milieu, un bouquet d'arbres; à droite, des fonds nacrés, de l'eau, des courbes de montagnes sur le ciel. Extrêmement fin. Effet de matinée. Forme ovale.

Un Coucher de soleil, à M. Edward Loyd. Le disque du soleil, là-bas, bien loin, va plonger en pleine mer. A une certaine distance, se dresse au-dessus des flots un fragment de roc percé en arcade, près duquel s'allonge une sorte d'îlot avec des arbres et deux figures dans l'ombre. A gauche, plusieurs navires. Environ 1 pied et demi de haut sur 2 et demi de large.

L'Embarquement d'Ubalde, à M. W. Moseley, est le n° 168 du *Livre de Vérité*. Il a été peint en 1667 pour le signor Falconieri, dit le catalogue, et il a passé dans les collections du duc de Kent, du comte de Hardwicke et du comte de Grey. Il a été gravé par Canot, en 1744, et par Pond.

Le paysage à lord Scarsdale représente une Tour sur le Tibre; celui à M. Baring, une Côte de mer, avec

Digitized by Google

figures, etc. Je n'ai pas vu un petit paysage, appartenant à M. W. Stirling, et dont M. Waagen, dans ses articles de la *Revue universelle des Arts*, vante « les teintes d'argent; » ni un paysage avec Psyché et l'Amour, porté au catalogue comme ayant été peint en 1666 pour le « *constable* » Colonna, provenant des collections de lord Berwick et de M. Michael Zachary, et appartenant à M. F. Perkins.

Il y a aussi de superbes dessins de Claude, lavés au bistre. J'en ai aperçu quelques-uns sous les banquettes de la Clock Gallery. Peut-être à présent sont-ils accrochés aux lambris.

De peintres antérieurs à Poussin et à Claude, il n'y a que Clouet, appelé *Jeanette*, comme écrit le catalogue : un excellent portrait du roi de Navarre, père de Henri IV, à sir J. P. Boileau; — une Marguerite de Valois, à la Liverpool royal Institution; — et à lord Spencer, une Marie, reine d'Écosse, et un François II enfant, que je n'ai point vus.

Des contemporains de Poussin et de Claude il y a :

Un Enfant prodigue, attribué au Valentin.

Deux Mignard : le Christ et la Samaritaine, au marquis de Westminster; — et un charmant portrait de la charmante Julie d'Angennes, encadré dans le cercle d'une symbolique guirlande de fleurs; au comte Spencer.

De Sébastien Bourdon : une belle scène des Actes de miséricorde, dans le style de Poussin; au comte de Yarborough; — une Bacchanale, même style; à la Liverpool royal Institution; — et une petite Sainte Famille, ovale; à lord Hatherton.

Digitized by Google

De Le Brun : Centaures et Lapithes, au comte de Darnley ; — et Persée délivrant Andromède ; au comte de Yarborough. — Imitations, au troisième degré, de Poussin, qui imitait Raphaël, qui imitait les antiques.

De Jacques Courtois, le Bourguignon italianisé : deux Batailles, au comte de Derby.

D'un des Lenain : un petit tableau, assez commun, et qui ne donne guère idée du maître : cinq Enfants, dont l'un joue du flageolet, et l'autre du violon ; à M. Matthew Uzielli.

De Jean-Baptiste Monnoyer qui se forma à Anvers et demeura vingt ans en Angleterre, où il mourut : deux tableaux de Fleurs, à lord Hatherton.

Maintenant, la génération qui ouvre le XVIIIe siècle : Watteau et ses imitateurs Lancret et Pater.

Les Amusements champêtres, de Watteau, provenant des collections de Vaudreuil, de Montalot, et cardinal Fesch, ont été gravés par Audran. Ce tableau et son pendant, le Rendez-vous de chasse, primitivement dans le cabinet Racine du Jonquoy, et gravé par Aubert, furent achetés à la vente du cardinal Fesch 5000 écus romains (environ 30 000 fr. avec les frais), par M. Horsin-Déon, qui peu après les revendit 45 ou 50 000 fr., à M. de Morny [1], qui en a revendu un seul, celui-ci, 40 à 50 000 fr.

Watteau a donc triplé en dix ans ! et plus que triplé sans doute, car M. de Hertford revendrait ses Amusements champêtres au delà de 50 000 fr., après l'Exhi-

1. M. P. Hédouin se trompe en donnant le chiffre de 60 000, dans son catalogue de Watteau (*Mosaïque*, par P. Hédouin, Valenciennes, 1856), p. 114.

Digitized by Google

bition de Manchester. La Fête de village, du cabinet de M. Saint, que j'ai revue, ces jours-ci, chez M. Baring, et qui ne fut payée que 1200 fr. à la vente publique, mais, je crois, 10 000 fr. de seconde main par M. Baring, se vendrait aujourd'hui 25 000 fr.

Ces chiffres sont curieux, et c'est pourquoi je les cite, bien que l'argent n'ait pas toujours une juste signification dans les arts. Pour Watteau, cependant, soyez sûrs qu'il ne baissera point. Il a été, comme Hobbema et Cuyp, à des prix misérables; mais, comme Hobbema et Cuyp, c'est un maître qui se classe et demeurera classé au premier rang.

Les Amusements champêtres sont, à l'Exhibition de Manchester, tout près de l'Arc-en-ciel de Rubens, et ils s'y tiennent très-fraternellement : le ton du paysage, le ciel, avec un soleil couchant qui perce à gauche entre les grands arbres, le ton délicieux de la chair des femmes, assises sur la verdure avec leurs robes aux couleurs chatoyantes, tout cela est, en effet, de la qualité de Rubens.

Ce tableau a plus de 7 pieds de large sur plus de 4 pieds de haut.

Un second Watteau, Fête champêtre, excellent exemplaire du maître, appartient à M. F. Perkins.

C'est aussi M. de Hertford qui a envoyé un petit Lancret : le Repas à la fontaine, et un Pater : Fête champêtre; deux gracieuses peintures qu'on prendrait presque pour des Watteau; — et deux Greuze.

La Prière à l'Amour, que le catalogue, par une chaste réserve, nomme Offrande rurale (*a rural Offering*), vient, comme les Amusements champêtres, de

Digitized by Google

la vente du cardinal Fesch, où lord Hertford directement l'a payée 6160 écus romains. Je conviens que c'est trop cher, malgré le charme du tableau : avec les frais d'adjudication, de courtage, de transport, cela monte au moins à 40 000 fr.

Les prix des Greuze sont exagérés assurément, et ils baisseront. Car, après tout, Greuze n'est qu'un peintre de second ordre : son dessin est rond et court; son modelé est lourd et mou; il n'entend guère le clair-obscur : sa naïveté est un peu de l'afféterie ; ses mouvements sont, ou vulgaires, ou faussement dramatiques. Il n'a pas, hélas! l'esprit que lui eût souhaité son ami et prôneur, le spirituel et enthousiaste Diderot.

Cette Offrande rurale, cette Dévotion juvénile, cette Prière à l'Amour, comme on voudra l'appeler, a 6 pieds de haut sur 4 de large; la toile est un peu vide, avec cette jeune fille agenouillée, beaucoup plus petite que nature. Mais c'est très-candide, très-doux, et pas du tout passionné. Malgré le sujet et la nudité, ça pourrait se mettre dans la chambre d'une pensionnaire. Il y a beaucoup de Madeleines qui ne feraient pas si bien au-dessus d'un prie-Dieu. Il va sans dire que cette bonne dévote est un des tableaux qui a le plus de succès à Manchester.

Le second Greuze, au marquis de Hertford, est aussi une méditation amoureuse; mais, au lieu d'offrir des fleurs à un symbole de pierre, la jeune vierge tient à pleines mains un symbole vivant et chaleureux, deux colombes.

Que ce Greuze, avec ses airs bonhomme, était donc

Digitized by Google

anacréontique! C'était Diderot qui sans doute lui communiquait un peu de sa flamme.

La Fille aux Colombes est de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux ; assise, tête de face, cheveux couleur paille, bras nus ; elle a un corsage et un jupon blancs, une écharpe lilas violacé. Signé en bas : J.-B., ce qui est rare. C'est une œuvre d'affection, et, en effet, une de ses meilleures. Hauteur 3 pieds environ sur 2 pieds de large.

A M. R. S. Holford appartient une autre Fille à Colombe, en buste, bien fraîche et bien séduisante ; — et à M. Edmund Forster, une Fillette qui tient entre ses bras un petit chien de giron (*a lap dog*), comme les aimait Mme de Pompadour. Tableau provenant des collections Choiseul et Watson Taylor.

Chardin n'est point porté au catalogue [1] ; mais il y a pourtant deux Chardin :

Un délicieux petit tableau, large de 4 pouces et haut de 6, précieusement encadré dans une bordure sculptée Louis XV, et accroché entre des meubles du moyen âge, dans la halle centrale où sont les objets d'art de toute sorte. Je ne sais si on le connaît comme Chardin, mais il est de sa plus fine qualité : il représente un petit dessinateur, assis par terre et vu de dos, en habit d'un gris lilas adorable, et penché sur un carton, en face d'une académie d'homme nu, dessinée au crayon rouge sur un chiffon de papier collé au mur.

1. Boucher non plus, dans la première édition du catalogue ; mais, d'après le second tirage, il paraîtrait qu'il y a quelque part une Madame de Pompadour, par Boucher.

Digitized by Google

Parmi le bric-à-brac de la Clock Gallery, j'ai entrevu aussi, pendu à un clou, — dans la peinture, — près d'un couvercle de pot, un Lapin mort [1], qui m'a paru être de la cuisine de Chardin.

Ici finit la série des maîtres anciens. On a même fait l'honneur à la seule école française d'admettre, comme on voit, ses peintres du XVIIIe siècle, tandis que, pour toutes les autres écoles, on s'est arrêté à la fin du XVIIe. Mais c'est justice, car, en ce siècle-là, seule la France eut des peintres, et dont quelques-uns méritent place entre les maîtres.

L'Angleterre aussi cependant compte, à cette même époque, ses véritables artistes, que nous retrouverons à part.

Mais, chez les autres peuples, rien; et Reynolds avait raison, dans son Discours sur Gainsborough, en 1788, quand il osait « prédire que les derniers peintres distingués de l'Italie, Pompeio Battoni et Raphaël Mengs (Allemand italianisé), dont les noms étaient célèbres alors, seraient bientôt placés au rang des Impériale, etc., dont la réputation, quoique pareillement illustre pendant leur vie, se trouvait déjà plongée dans l'oubli. »

On a pu remarquer, dans le cours de cette étude sur les peintres anciens réunis à Manchester, que la plupart des galeries formées sur le continent avaient fini tôt ou tard par l'*importation* anglaise. Monarques et princes, soldats et prêtres, financiers et bourgeois,

1. Est-ce que par hazard ce Lapin mort serait le « *Dead Rabbit* » enregistré dans la nouvelle édition du catalogue comme Gérard Dov ! et appartenant à M. Robert Napier?

Digitized by Google.

tout, après les grands artistes de l'Europe, tout a travaillé pour l'Angleterre. Tous les *trésors* produits par le génie de l'homme sont venus aboutir à ce riche musée britannique, disséminé dans les palais de l'aristocratie insulaire.

La fantaisie de l'ancien marquis de Westminster, qui avait encadré parmi ses tableaux un billet de banque de 100 000 livres sterling, se trouve être le symbole profond et significatif de ce rare phénomène.

Ce que la France, au commencement de ce siècle, avait tenté de faire par les armes, l'Angleterre l'a fait par l'argent. C'est moins chanceux et très-civilisé.

Chez les anciens, ce fut Rome qui dépouilla de ses *trésors d'art* le monde. Chez les modernes, c'est Carthage.

Digitized by Google

GALERIE DES PORTRAITS

I

De Holbein à van Dyck.

L'étude de la Galerie des portraits serait bien instructive à faire au point de vue des têtes et des physionomies de tant de personnages illustres, hommes et femmes, qui ont marqué dans l'histoire de l'Angleterre, par l'action ou par la pensée, par la politique, la guerre, les sciences et les lettres, par l'intrigue et la galanterie.

Et les costumes, quelle curiosité, depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours!

Mais nous ne pouvons ici que jeter un coup d'œil rapide, au point de vue de la peinture, sur cette longue rangée de figures qui vous regardent toutes à la fois, et dont les unes vous attirent et les autres vous repoussent. Nous ne les inspecterons même que par compagnies, ainsi qu'on fait d'un régiment à la parade, ayant soin toutefois d'extraire hors des lignes quelques excentriques plus originaux que les autres. Car il peut être intéressant pour les gens de lettres, non moins que pour les artistes, de savoir qu'il existe

Digitized by Google

des portraits authentiques de tel et tel personnage à mettre en scène dans une histoire, dans une pièce de théâtre, dans un roman, dans un tableau.

La France aussi devrait bien exposer une série de ses grands hommes et de ses grandes femmes. Elle n'a point, comme en Angleterre, de galeries particulières assez riches pour en tirer une exhibition de *trésors;* mais une exhibition de portraits, empruntés à Versailles, que je m'imagine être le Hampton Court de la France, aux musées de provinces, à divers établissements publics et à des collections privées, serait possible sans doute.

Quelle fête nationale, que de voir à la file les hommes d'État, les philosophes, les poëtes, les écrivains, les artistes, à qui la France doit sa brillante civilisation, depuis Rabelais, Jean Goujon, Sully, Descartes, Molière, jusqu'à Balzac, Lamennais, Arago, David d'Angers et Béranger.

Addison a dit assez plaisamment que « pour lire un livre avec plaisir, on aime à savoir d'abord si l'auteur était blond ou brun. » C'est une des épigraphes que M. Peter Cunningham a mises en tête de son catalogue des portraits anglais.

A Manchester, la série commence dès le XIVe siècle, si le Wiclef (John Wyclyf), l'hérésiarque[1], envoyé par lord Denbigh, est authentique.

Du XVe siècle, on voit près du roi Édouard IV (mort en 1483) sa favorite, Jane Shore. Ce curieux portrait, à mi-corps, offre tous les caractères d'une peinture

1. Wyclyf mourut en 1387.

Digitized by Google

du temps. Il appartient à Eton College. Le catalogue, d'après Walpole, note, comme une présomption d'authenticité du tableau, que « le prévôt de ce collége fut le confesseur de Jane. Dans cette peinture, ajoute Walpole, le front est remarquablement large; la bouche et les autres traits sont petits. La chevelure est d'une admirable couleur dorée. »

De la fin du xve siècle : les trois Enfants de Henry VII, Arthur, Henry et Marguerite, qui jouent avec des oranges. Dans la série des maîtres anciens, nous avons déjà mentionné (p. 168) cette peinture de Jan Gossaert, datée 1495. Petit panneau de 1 pied 6 pouces sur 1 pied 2 pouces; au comte de Pembroke. Il y en a des répétitions à Hampton Court, à Longford Castle et à Corsham House, chez lord Methuen.

Je laisse une foule de précieux portraits peints par des artistes inconnus : — Henry IV d'Angleterre, au comte d'Essex; Richard II, au chapitre de Westminster; la mère de Henry VII, au comte de Derby; la fille de Henry VII, Mary Tudor, au duc de Bedford; le fameux cardinal Wolsey, au Christ Church College, d'Oxford, etc., etc., — pour prendre tout de suite Holbein.

Les Holbein sont : Henry VIII, au duc de Manchester; répétition du portrait (cité dans la série des maîtres anciens, p. 145) de Warwick Castle; — deux des femmes de Henry VIII, Jane Seymour, au duc de Bedford, et Katherine Parr, au comte de Denbigh (il y a aussi, par des peintres inconnus, plusieurs Anne Boleyn, dont une au comte de Warwick); — sir Henry Guildford, grand écuyer (*Master of the Horse*) de

Digitized by Google

Henry VIII; c'est un des plus beaux portraits de Holbein; aussi le prince Albert l'a-t-il fait transporter, de la collection de Hampton Court, à Windsor Castle, qui en possède le dessin original, exécuté d'après nature. Sur la peinture est tracée cette inscription : *Anno D.* MCCCCCXXVII. *Etatis suæ* XLIX. Gravé par Hollar. — Le roi Édouard VI, de Windsor Castle (plusieurs autres Édouard VI, par des peintres inconnus, appartiennent au duc de Northumberland, au duc de Portland, au comte de Yarborough, etc.); — le comte de Surrey (Henry Howard), le poëte; de Hampton Court; — le père de sir Thomas More (Morus le chancelier), au comte de Pembroke; — sir Nicholas Carew, en armure; au duc de Buccleuch; — lady Grey (Margaret Wootton), grand-mère de Jane Grey; au duc de Portland; — William Warham, archevêque de Canterbury, dont le Louvre possède une répétition (n° 207); appartenant à l'archevêque de Canterbury; — sir Thomas Gresham, fondateur de la Banque; au comte de Stamford et Warrington; — et la princesse Élisabeth (depuis la reine Élisabeth), tenant un livre, à mi-corps; de la galerie de Hampton Court; mais cette prétendue jeune Élisabeth n'est autre, suivant moi, que la reine Mary, femme de Philippe II. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer ce portrait à celui de Mary, par Lucas de Heere. Du reste, Walpole avait déjà mis en question la personne représentée dans cette peinture, qui était, de son temps, sur une des portes du palais de Kensington.

En tout, douze Holbein, dont dix au moins sont incontestables. Une douzaine d'autres portraits, qui d'abord

Digitized by Google

avaient été attribués erronément à ce maître, ont été classés parmi les inconnus, dans un nouveau tirage du catalogue, qui laisse cependant encore à Holbein cinq portraits de personnages du XVIIe siècle, entre autres lord Holles, qui était du Parlement sous Charles Ier!

Ce nouveau tirage du catalogue n'est d'ailleurs qu'un remaniement très-incomplet et très-fautif de la première édition. Le grand et savant catalogue annoncé reste toujours à désirer.

De Lucas de Heere, qui peignit au même temps que Holbein, et plus tard, il y a trois portraits :

La reine Mary[1], femme de Philippe II; avec le monogramme du peintre et la date 1544; à la Société des Antiquaires; — lord Darnley, époux de Mary, reine d'Écosse; de la galerie de Hampton Court; — et la reine Élisabeth, en pied, mais de petite proportion; au duc de Portland. Ces Lucas de Heere peuvent compter parmi les plus beaux portraits de l'époque.

Du célèbre miniaturiste anglais, Nicolas Hilliard (le nom semble indiquer une origine française), qui imita Holbein[2] : un portrait ovale, sir Oliver Wallop, appartenant au comte de Portsmouth. Hilliard, d'abord ciseleur et joaillier, devint aussi peintre de portraits de la reine Élisabeth. On voit de lui beaucoup de petits chefs-d'œuvre dans la série des portraits en miniature.

1. Il y a plusieurs autres portraits de Mary d'Angleterre, outre celui-ci par Lucas de Heere et celui qu'on appelle Élisabeth par Holbein. Un des plus curieux est le tableau appartenant au duc de Bedford, où Mary et son époux Philippe II sont debout, en pied, de proportion mi-naturelle; peinture d'un grand caractère, qui est datée 1558 et qui a été gravée, mais dont l'auteur est inconnu.

2. Hilliard naquit à Exeter en 1547. Holbein mourut en 1554.

Digitized by Google

Sous le règne d'Élisabeth arrivent de nouveaux peintres étrangers, entre autres l'Italien Federico Zucchero[1] et le Brugeois Mark Garrard.

Zucchero a six portraits : le comte d'Essex (Robert Devereux), en pied; au duc de Bedford; — sir Walter Raleigh et lady Raleigh, pendants, à mi-corps; à M. James Gibson Craig; — lady Arabella Stuart, en pied; au duc de Portland; — la reine Élisabeth, debout sur la carte d'Angleterre; à lord Dillon; — et un autre singulier portrait d'Élisabeth, en pied, et en costume de fantaisie, robe et coiffure à la mode persane. La reine vierge, *Virgin Queen* comme l'appellent les Anglais, avait souvent de ces fantaisies-là, et bien d'autres plus étranges. Il faut croire que les reines vierges sont, comme les femmes dans un état intéressant, sujettes à des envies et à des caprices. « Cette peinture, dit Walpole, montre bien le caractère romantique d'Élisabeth : elle s'est fait peindre sur un fond de forêt, avec un cerf derrière elle, etc. » Ce tableau appartient à la galerie de Hampton Court.

De Mark Garrard, trois portraits, tous trois représentant la reine Elisabeth : avec un éventail à plumes blanches (à M. J. Tollemache); — avec un éventail à plumes de couleur (à lord Darnley); — dans un palanquin, se rendant, suivie d'un pompeux cortége, au château de son cousin germain, lord Hunsdon. Cette composition curieuse, dont tous les personnages sont des portraits historiques, a été gravée par Vertue. Elle appartient à M. Digby.

1. Né en 1543, mort en 1609. C'est en 1574 qu'il vint en Angleterre.

Digitized by Google

Mais voici le trésor de la Galerie des portraits, et assurément un des objets inestimables de l'Exhibition : le fameux *Chandos* Shakespeare, qu'on appelle toujours ainsi parce qu'il a appartenu au duc de Chandos. C'est le seul portrait authentique du grand William ; on présume qu'il a été peint d'après nature par le camarade du poëte, l'acteur Burbadge, qui jouait dans Richard III, et qui est connu pour avoir fait aussi de la peinture.

Shakespeare est en buste, de grandeur naturelle et vu de trois quarts. Son front chauve paraît démesurément haut. Sa tête est fine et mélancolique, sans beaucoup d'expression d'ailleurs, dans cette peinture malheureusement très-ordinaire comme exécution. Je crois bien qu'elle a été un peu retouchée, surtout dans les fonds, ce qui lui donne de la rondeur et de la mollesse. Mais, telle qu'elle est, sa valeur est inappréciable.

Ce noble portrait, qui a servi de type à tous les autres et notamment à la statue en marbre de l'abbaye de Westminster, a été gravé par J. Houbraken, dans sa Galerie de portraits d'hommes illustres, Amsterdam 1743, et récemment par Samuel Cousins. Sa tradition paraît exactement établie comme suit : de Burbadge il passa à Joseph Taylor, que Shakespeare avait pris pour modèle de son Hamlet. A sa mort, en 1663, Joseph Taylor le laissa par testament à sir W. d'Avenant. Dix ans après, à la mort de sir William, il fut acheté par l'acteur Betterton, et, après la mort de Betterton, M. Robert Keck, de Inner Temple, en donna quarante guinées à mistress Barry, l'actrice, qui

Digitized by Google

le tenait de Betterton. De la collection de M. Keck, il passa aux mains de M. Nicoll, de Mincheden House, Southgate ; la fille de M. Nicoll et son héritière épousa James, marquis de Carnavon, puis duc de Chandos. Par héritage de la femme du duc de Chandos, Anna Elisa, la dernière duchesse, il passa au duc de Buckingham, et, à la vente du duc de Buckingham, à Stowe, en septembre 1848, il fut acheté par le comte d'Ellesmere, qui en a fait présent à la nation. Ce sont donc les administrateurs (*trustees*) de la Galerie nationale de portraits, qui l'ont prêté à l'Exhibition de Manchester [1].

Autour de Shakespeare sont trois de ses compagnons de théâtre, les acteurs Burbadge, Nat Field et John Lowen; les deux premiers appartenant à Dulwich College, le troisième au musée dit *Ashmolean;* — Ben Jonson, au duc de Portland; — John Fletcher, l'auteur dramatique; au comte de Clarendon ; — deux autres poëtes, James Shirley et John Taylor, à la Bodleian Gallery ; — le poëte écossais, sir David Murray; tous par des peintres inconnus ; — et le premier admirateur déclaré de Shakespeare, sir John Suckling, en pied, et tenant une édition in-folio de son poëte chéri. On attribue trop hardiment ce portrait à van Dyck.

Je n'ai pas eu le bonheur de rencontrer le comtem-

1. Le catalogue de l'Exhibition de Manchester aurait bien dû donner cette tradition du portrait de Shakespeare et les autres documents qui s'y rapportent. Car ce portrait, quoique d'un peintre inconnu, est assurément aussi précieux que celui de Charles Ier par van Dyck.

Digitized by Google

porain du grand poëte, le grand philosophe François Bacon, dont le catalogue[1] enregistre cependant un portrait, appartenant au comte de Verulam, descendant du chancelier.

Après la période des Tudor, nouvelle génération de peintres étrangers, sous le règne de Jacques Ier :

Paul van Somer[2], neuf portraits, dont plusieurs remarquables, par exemple lady Mandeville, en toilette de noces ; au duc de Manchester ; — lord Falkland, le père du célèbre lord Falkland (Lucius Cary) ; portrait qui inspira à Walpole, dans le *Château d'Otrante*, l'épisode de la figure sortant de son cadre pour se promener ; — trois portraits de Henry, prince de Galles, fils aîné de Jacques Ier ; au duc de Portland, au comte Craven et au colonel North.

Daniel Mytens le vieux et Cornelis Jansen (ou Janson van Ceulen), tous deux nés en 1590, l'un à La Haye, l'autre à Amsterdam[3], tous deux peintres de Jacques Ier et ensuite de Charles Ier, excellents peintres tous deux et se rapprochant de Rubens et de van Dyck.

Six Daniel Mytens : sir Charles Cavendish, père de William, comte, marquis et duc de Newcastle ; et sa femme, lady Ogle d'Ogle ; — la comtesse de Newcastle, première femme de William Cavendish ; signé en or :

1. Je ne retrouve plus ce portrait de Bacon dans le second tirage du catalogue.

2. Né en 1576, mort en 1521.

3. Jansen resta très-longtemps en Angleterre, de 1618 à 1648. Il mourut à Amsterdam en 1665. Nagler dit 1656 ; mais c'est probablement une faute typographique, par interversion des deux derniers chiffres (voir la note 4, p. 241). — Mytens vivait encore en 1656, mais je ne sais quand il est mort.

Digitized by Google

Ætatis suæ 25, *anno* 1624. *D. Mytens fct.* Ces trois beaux portraits, en pied et de grandeur naturelle, appartiennent au duc de Portland. — Un portrait à mi-corps, John Selden, appartenant à la Galerie bodléienne; — et deux portraits de Charles Ier; l'un en pied, debout, excellemment peint, au comte Craven; l'autre, avec la reine Henriette et plusieurs personnages; au vicomte Galway. Addison avait eu ce tableau en présent de la reine Anne.

Dix Jansen : trois portraits du célèbre duc de Buckingham (George Villiers); deux en pied, l'un jeune, au duc de Portland; l'autre, vêtu de noir, au comte de Denbigh; et un buste ovale, signé C. J. 1624; au comte de Westmoreland. — Deux portraits de William Harvey, le savant docteur à qui la physiologie doit de si importantes découvertes. L'un, appartenant au Collége des médecins, est à mi-corps et assis. Harvey était tout petit, dit une note du catalogue : petits yeux ronds, très-noirs, pleins d'esprit; ses cheveux noirs comme corbeau, etc. L'autre portrait, une tête seulement, vient de la collection du docteur Mead et appartient à sir Henry Wilmot. — Sir Christopher Nevill et sa femme, deux bustes ovales, signés l'un et l'autre : C. J. 1627, et appartenant au colonel North; — sir Hugh Myddelton, au duc de Portland; — sir John Booth, au comte de Stamford et Warrington; — et sir John Pennington, amiral de la flotte du roi Charles Ier. Ce dernier portrait, à mi-corps, et appartenant à M. J. Tollemache, est à peu près comme un van Dyck.

Bien d'autres peintres furent encore attirés en Angleterre au commencement du XVIIe siècle, principa-

Digitized by Google

lement sous Charles Ier[1], mais ils n'ont aucune importance à côté de Rubens et de van Dyck.

Le seul portrait par Rubens, qu'on voie dans la Galerie historique, est celui du noble amateur d'art, le comte d'Arundel, qui mourut en 1646. Le personnage est à mi-corps, si amplement dessiné et tourné, qu'il paraît beaucoup plus grand que nature. Les portraits de Rubens font souvent cet effet-là. Le comte d'Arundel est de trois quarts à droite, couvert de son armure. Généreuse tête ; magnifique peinture. C'est un des beaux portraits par Rubens. Il appartient au comte de Warwick. Je suppose qu'il a été gravé souvent[2]. *gravé par Hondius*

Ah ! les van Dyck !

« Jamais, dit M. Peter Cunningham, dans sa trop courte introduction à la Galerie des portraits, jamais tant de van Dyck ne se sont trouvés ensemble sous un seul toit. Edge Hill, Naseby et les autres champs de bataille n'ont jamais vu autant de *Cavaliers* et de *Têtes-rondes* de distinction, qu'il y en a de rassemblés ici sur des toiles[3]. »

Heureusement qu'en général on ne voit pas très-bien tous ces grands et nobles portraits, haut pendus

1. Poelenburg entre autres, et l'on voit de lui à Manchester un tout petit portrait de Charles Ier, appartenant au docteur Hawtrey, prévôt du collége d'Éton.

2. Le musée de Munich possède un autre portrait (autrefois à la galerie de Dusseldorf) du comte d'Arundel et de sa femme, sur la même toile, par Rubens; figures en pied, de grandeur naturelle. Hauteur 8 pieds, largeur 8 pieds 4 pouces.

3. « At no time have so many Vandycks (*sic*) been under one roof. Edge Hill and Naseby did not see so many Cavaliers and Roundheads of note.... as are here assembled upon canvas. »

Digitized by Google

contre les lambris, en manière de décoration; oui, heureusement, car on perdrait des journées entières à admirer leurs tournures élégantes et fières, leurs têtes et leurs mains aristocratiques, et leurs costumes de soie et de velours.

Les plus admirables à mon avis, — ils le sont tous, — c'est lord John et lord Bernard Stuart, en pied, dans le même cadre; tués tous les deux en combattant pour Charles Ier; l'un, à Cheriton Down, l'autre, à Rowton Heath. Oh! les beaux et vaillants inséparables! Ils appartiennent au comte de Grey; lord Darnley en possède une répétition. — C'est un autre couple de gentilshommes, le duc de Bedford, en rouge, et le comte de Bristol, en noir; au comte Spencer. — C'est le comte de Carlisle, mari de Lucy Percy; avec un fond de ciel extraordinaire; à lord Lyttelton. — C'est le duc de Newcastle, William Cavendish, en noir; avec une main incomparable; au duc de Portland. — C'est le prince Maurice, neveu de Charles Ier; au comte Craven. — C'est la reine Henriette, tout en bleu[1], accompagnée de sir Jeffrey Hudson, portant un singe sur son épaule; au comte Fitzwilliam. — C'est sir William Killigrew, à mi-corps, en noir; signé *A. Van Dyck pinxit* 1638; au duc de Newcastle. — C'est le roi Charles Ier, la reine Henriette et leur famille, au duc de Richmond; répétition du tableau de Windsor Castle; elle vient de la galerie d'Orléans, où elle fut payée seulement 1800 guinées et revendue au duc de Richmond 1500 guinées; elle se vendrait aujourd'hui plus de 100 000 francs. —

1. Voir à l'*École anglaise*, ch. II, sur Gainsborough.

Digitized by Google

C'est Mme Ann Kirk, une des femmes de la reine Henriette; en jaune; au comte de Grey.

Tels sont, et à peu près dans cet ordre, les van Dyck de la plus haute qualité. Quelques-uns proviennent de la collection de Lely, qui avait réuni beaucoup de peintures de son maître d'affection. Plusieurs ont été gravés, notamment dans l'ouvrage d'Houbraken le graveur. Les autres, qui ont tous un vrai mérite, s'appellent : le prince Rupert, neveu du roi Charles Ier; au comte Craven; — le comte de Danby; au comte de Stamford et Warrington; — le fameux comte de Strafford, William Wentworth, en armure; au duc de Portland; — sir Charles Cavendish, frère de William; au même; — le comte de Northumberland, grand amiral; au comte d'Essex : — le premier comte Craven, en armure; au comte Craven actuel; — George Gordon, second marquis de Huntley; le duc d'Hamilton, vaincu à la bataille de Preston en 1648 et décapité; le duc de Holland, second fils du comte de Warwick, décapité en 1649; et James Stuart, duc de Richmond et Lenox, qui accompagna Charles Ier à l'échafaud et le suivit dans la mort; tous quatre au duc de Buccleuch; — l'archevêque de Canterbury, William Laud, décapité; au duc de Portland; — Philip Herbert, comte de Pembroke; au comte de Pembroke actuel; — le comte de Northumberland, sa femme et sa fille; au duc de Manchester; — sir Charles Goring et un autre *nobleman*, avec un page; au même; — sir John Byron, à lord de Tabley; — James Stanley, comte de Derby, fait prisonnier à la bataille de Worcester et décapité en 1651; sa femme, Charlotte de la Trémouille; tous deux au comte

Digitized by Google

de Derby actuel; — la comtesse d'Oxford et Elgin, tenant une rose; au comte de Stamford et Warrington; — Rachel de Rouvigny, comtesse de Southampton; au comte de Grey; — lady Betty Sidney, en bleu, à micorps, et Lucy Sidney, comtesse d'Arundel; au duc de Richmond; — un buste ovale de Charles Ier, au comte de Yarborough; — et enfin, Inigo Jones, le grand architecte, copié d'après van Dyck, par Hogarth.

Quelle galerie! encore j'en omets deux ou trois douteux; et j'ai passé sous silence ceux que la première édition du catalogue avait trop légèrement attribués à van Dyck et qui sont maintenant reportés à des maîtres inconnus. Toujours reste-t-il environ trente originaux, bien constatés.

N'y eût-il à Manchester que ces van Dyck, ce serait la peine de faire le voyage exprès pour les voir.

Digitized by Google

II

De van Dyck à Lawrence.

Sous l'influence de van Dyck se formèrent deux peintres anglais, très-éminents, Dobson et Walker.

William Dobson, né à Londres en 1610, fut recommandé à Charles Ier par van Dyck lui-même, à qui il succéda comme peintre du roi (*Serjeant painter and groom of the privy Chamber*, titre équivalant à peu près à celui de *valet de chambre*, que portaient les anciens peintres du roi en France); mais, peu après, la Révolution étant survenue, Dobson tomba dans la misère et il mourut, en 1646, au sortir de la prison pour dettes.

De Dobson, nous avons un de ses chefs-d'œuvre assurément : il s'est représenté lui-même embrassant sir Charles Cotterell, et près de ce groupe sir Balthazar Gerbier, l'ami et le correspondant de Rubens. Ces trois personnages, de grandeur naturelle, sont à mi-corps. Appartenant au duc de Northumberland[1]. Si ce n'était un peu de rondeur dans le dessin et de pesanteur dans

1. Ce tableau a appartenu autrefois à l'acteur Betterton.

Digitized by Google

la touche, on prendrait ce tableau pour un van Dyck. J'ai vu des artistes qui s'y sont trompés.

Sept autres portraits de Dobson : sir Charles Lucas, fusillé, après le siége de Colchester, par ordre de Fairfax ; en buste ; à lord Lyttelton ; — le même, à mi-corps ; à M. Pigou ; — sir Clément Cotterell, maître des cérémonies de Charles Ier, et sa femme ; en buste, sur toile octogone ; à M. C. Cotterell Dormer ; — Edwards Montaigu, comte de Manchester, général des troupes du parlement ; lady Brooke, femme de lord Brooke, tué au siége de Lichfield en 1642 ; tous deux au duc de Manchester ; — le prince de Galles (depuis Charles II), à mi-corps ; au comte Craven.

On sait peu de chose sur Robert Walker, si ce n'est qu'il fut attaché à Cromwell et à la Révolution. Il a laissé quantité de portraits de Cromwell. Le plus beau est celui du British Museum, en cuirasse, et vu jusqu'aux genoux. Derrière le Protecteur, un page, en pourpoint rouge, lui arrange son écharpe ; la composition, la tournure, la couleur, tout rappelle van Dyck. Le British Museum possède un second portrait de Cromwell, une copie peut-être, avec un page qui noue un ruban au bras de son maître.

Le Cromwell de Manchester est à mi-corps, en armure, tenant dans la main droite le bâton de commandement. Son casque près de lui. La peinture est un peu noircie, mais l'ensemble a de la force et un caractère très-sérieux. « Solide et honnête tête, » dit le critique d'un journal anglais.

Ce précieux portrait appartient à M. J. Tollemache.

On voit dans la collection des miniatures plusieurs

Digitized by Google

autres bons portraits de Cromwell, qui a d'ailleurs été représenté non-seulement sur toile, sur parchemin, sur papier, mais en marbre, en bronze, en pierre, en médailles, etc., etc.

Il a eu cela de commun avec Charles Ier, et aussi d'habiter après lui le château de Hampton Court.

Trois autres Walker : lord Brooke, en armure, à mi-corps; au comte de Warwick; — l'amiral Blake, le seul portrait qui existe de ce grand guerrier de mer; au Wadham College; — et sir Thomas Browne; à la Bodleian Gallery.

Autour de Cromwell sont les portraits de la plupart des hommes qui ont concouru à la Révolution anglaise : John Hampden, sir John Eliot, John Pym, le général Fairfax, etc.

Chose singulière, je n'ai point vu de portrait de Milton et le catalogue n'en mentionne point. On ne trouve qu'un marbre de ce grand poëte. Walker aurait pu faire le portrait de Milton, ou même van Dyck, mais, au temps de van Dyck, Milton n'était pas encore célèbre.

Nous touchons à la Restauration, où Lely et Kneller nous montrent les beautés de la cour, qui « rient des héros de la guerre civile, » dit M. Peter Cunningham; cette *Restoration*, sous Charles II, fut, en effet, une époque tout affolée, comme en France le *Directoire*.

Lely était venu tout jeune à Londres, l'année même de la mort de van Dyck, et il se trouvait être sans comparaison le meilleur peintre en Angleterre, lorsque Charles Stuart, en 1660, restaura la monarchie; son talent est une sorte de milieu entre van Dyck et Mignard. Lely a fourni plus de trente portraits à la Ga-

Digitized by Google

lerie historique, outre un Charles Ier et une délicieuse lady Byron, classés dans la série des maîtres anciens.

Ici, la belle Hamilton, comtesse de Grammont, est aussi une des plus charmantes en peinture : contre sa gorge mi-nue, elle rapproche avec sa main gauche une écharpe de gros damas rouge à bouquets d'or; cette petite main est adorable et digne de van Dyck; l'autre main tient une palme — la palme de beauté sans doute. La robe est d'un rose tirant sur la flamme. Gravé par Mac.Ardell, et appartenant à la reine, ainsi que lady Byron.

Le comte de Stamford est de ceux qui possèdent le plus de Lely, une dizaine, je pense, — des hommes principalement, — et une très-belle rouge, lady Delamere.

Après lui, le comte de Portland, neuf, dont la duchesse de Newcastle (Margaret Lucas), qui a écrit des mémoires, des pièces de théâtre, des traités philosophiques; — la fière duchesse d'Albemarle; — un Charles II.

Le duc de Richmond, trois ou quatre, dont la belle Stuart, duchesse de Richmond, en Bellone; — la duchesse de Portsmouth; — le duc d'York (depuis Jacques II), avec sa première femme, et ses deux filles, qui devinrent la reine Mary, femme de Guillaume d'Orange, et la reine Anne, etc.

Deux autres des plus remarquables portraits de Lely sont Catherine de Bragance (femme de Charles II), dans son costume portugais; gravé par Faithorne; à lord Dillon; — et la belle Nell Gwynn, avec son agneau favori; au colonel Meyrick.

Digitized by Google

Ceux qui ont lu les amusants Mémoires du chevalier de Grammont reconnaissent là les *Beautés de Windsor*, les ladies spirituelles et galantes, les seigneurs étourdis, qui oubliaient tous ensemble, dans le luxe et les voluptés, le souvenir encore récent de Cromwell et de la République.

Godfried Kneller n'arriva en Angleterre qu'en 1674; mais il eut encore le temps de peindre onze ans sous Charles II. Il traversa ensuite, en qualité de peintre officiel, les règnes de Jacques II, de Guillaume III, de la reine Anne, et il continua même de travailler après l'avénement de la maison de Hanovre, puisqu'il ne mourut qu'en 1723, à Londres. Aussi compte-t-on de lui à Manchester, comme du chevalier Lely, environ trente portraits.

Peu de peintres au monde ont eu la faveur de faire poser devant eux autant de grands hommes que le chevalier Kneller.

William Russell, *le Patriote;* le grand duc de Marlborough, immortalisé par ses exploits — et par une chanson; le comte Stanhope, chef de l'armée anglaise en Espagne durant la guerre de succession; Guillaume III et sa femme, la reine Mary; Henry Bentinck, le favori de Guillaume; Newton, Locke, Pope; sir Christopher Wren, l'architecte de Saint-Paul; Gibbons, le sculpteur, etc., etc.; voilà quelques-uns des personnages dont Kneller a laissé des images.

Mais ce n'est pas tout. On doit aussi à Kneller la plupart des fameux *kit-kat* portraits. Ces fameux *kit-kat* portraits ne sont pas très-connus sur le continent, et les étrangers chercheraient bien vainement dans les

Digitized by Google

dictionnaires ce mot baroque. Les Anglais eux-mêmes, s'ils ne sont initiés à leur histoire littéraire et aux arts, ne le connaissent guère. Voici l'origine de cette appellation :

Il y avait en ce temps-là, au commencement du XVIIIe siècle, à Londres, sous le règne de *la bonne reine* Anne, une sorte de taverne, un club, fréquenté par les beaux esprits de la littérature et par des artistes. Addison, Steele, William Congreve, sir John Vanbrugh et autres en étaient les habitués. Il arriva que les artistes firent en buste les portraits des gens de lettres, et qu'on décora le club avec ces peintures. Or, le maître de la taverne s'appelait Kit (Christophe) Cat ou Kat, d'où l'établissement avait pris le nom de *Kit-kat Club*, d'où les portraits de ces hommes illustres furent appelés les *kit-kat* portraits, d'où ensuite on appliqua même le mot à tout portrait de cette proportion intermédiaire, peu usitée jusque-là.

Ainsi, on dit *full length* pour un portrait en pied, *knee-piece* pour un portrait jusqu'aux genoux, *half length* pour un portrait à mi-corps, *head* pour une tête; mais, pour un portrait avec les épaules et le buste, un peu moins qu'à mi-corps, on a dit dans les ateliers *a kit-kat portrait*.

Les kit-kat portraits passèrent au secrétaire du club, au riche éditeur Jacob Tonson, et par transmission héréditaire ils se trouvent aujourd'hui chez un descendant de Tonson, chez M. Baker de Bayfordbury, qui, sur les quarante qu'il possède, en a prêté six à l'Exhibition de Manchester : Addison, Steele, Congreve, Vanbrugh, le chancelier Somers, qui était, à ce qu'il paraît,

Digitized by Google

de la bande littéraire, et le brave éditeur lui-même, maître Tonson, tenant en main un exemplaire de son édition du *Paradis perdu*, avec lequel il gagna tant d'argent, et Milton si peu.

On a ajouté à cette pléiade un portrait de John Dryden près de son ami Congreve, qu'il avait institué « gardien de sa réputation. » Ce Dryden tenant une couronne de laurier a été gravé par Edelinck.

Parmi les portraits du XVIIe siècle on en trouve deux par des peintres français : Henriette-Marie, fille de Charles Ier, qui devint duchesse d'Orléans et belle-sœur de Louis XIV; peinture attribuée à Mignard et appartenant au duc de Richmond; — et le poëte anglais Matthew Prior, peint à Paris en 1699 par Rigaud; il a été gravé pour les anciennes éditions du poëme de Prior, et il appartient au duc de Portland, qui possède aussi un autre portrait du même poëte, par le peintre écrivain Jonathan Richardson.

Richardson est encore l'auteur d'un portrait de Pope avec son chien favori *Bounce*. La peinture de Richardson n'est pas si intéressante que ses écrits sur les arts.

Près de ce portrait de Pope, qui appartient à lord Lyttelton, sont quatre bustes en marbre, prêtés par le même lord et représentant Spenser, Shakespeare, Milton (voici enfin Milton!) et Dryden. On a placé là ces quatre sculptures parce que Pope les avait eues en présent de Frédéric, prince de Galles.

Nous tenons maintenant une génération d'artistes anglais, qui confine à la grande école indigène, à l'école de Reynolds et de Gainsborough : Michael Dahl,

Digitized by Google

Charles Jervas et même le célèbre sir James Thornhill, beau-père de Hogarth.

Il y a de Thornhill une peinture, une seule, très-précieuse, le portrait de Newton dans sa vieillesse et « avec ses propres cheveux, » dit le catalogue, car, dans le portrait de Kneller[1], signé et daté 1689, *sir* Isaac Newton porte perruque, comme le vulgaire des mortels en ce temps-là. Ces deux Newton sont au même propriétaire, au comte de Portsmouth.

Il y a encore un troisième Newton, à mi-corps et assis, par Vanderbank; appartenant à la Royal Society[2]. Ce Vanderbank a fait aussi un portrait de Händel le compositeur, en pied, appartenant au comte Howe; — le poëte Thomas Tickell, ami d'Addison; appartenant au Collége de la reine, à Oxford; — une comtesse de Tankerville (à lord de Tabley), datée de 1722; — le roi George II et la reine Caroline, sa femme, en pied; au duc de Richmond; — une duchesse de Portland, au duc de Portland, etc.

De Jervas sont le doyen Jonathan Swift, et la duchesse de Queensbury, dont la beauté fut vantée par Gay, Prior, Pope et Horace Walpole.

Je passe des George I et II, et leurs femmes et enfants, et bien d'autres célébrités comme « le héros de

1. La tête de Newton est très-belle, comme on le pense bien. Son visage est maigre et allongé; grand dessin des traits. Du chevalier aventureux et du penseur, en même temps. Il est très-simplement vêtu, en houppelande brune. Décidément les grands hommes, en tout pays, se passent de dentelles, de falbalas et de dorures.

2. La Royal Society a envoyé plusieurs autres portraits de savants et d'écrivains illustres, entre autres un portrait de Thomas Hobbes, peint d'après nature en 1663, par Gaspars.

Digitized by Google

Culloden, » lady Montagu, James Thomson, Edward Young, le grand lord Chatam, etc., pour compter les Reynolds : il y en a dix, dont George III, la reine Charlotte, Garrick, l'acteur; Gibbon, l'historien; etc. Je ne parlerai que de son propre portrait, en lunettes, peint en 1788[1]; acheté en 1821, 105 livres sterling, par George IV, à la vente de la marquise de Thomond, et appartenant à la reine (Buckingham Palace); il est de trois quarts, en buste, sans aucun apparat; l'air très-bonhomme, avec sa grosse tête un peu vulgaire, mais très-intelligente, dans les types du meunier Rembrandt; avec sa lèvre supérieure portant toujours les traces d'un bec de lièvre; avec sa coiffure du temps, arrondie autour des oreilles et légèrement poudrée. On l'aime mieux comme ça, qu'avec sa belle et majestueuse robe rouge de docteur en droit civil, dans son autre portrait de la galerie anglaise.

Nous avons aussi le portrait de Gainsborough par lui-même, tête beaucoup plus mouvementée que celle de Reynolds, avec un nez aquilin et une ardente expression. Les autres portraits par Gainsborough sont Garrick, Mrs Garrick, Samuel Johnson, William Pitt, le premier ministre, etc, etc.

Reynolds et Gainsborough méritent d'être consacré grands peintres parmi les glorieux maîtres des autres écoles; nous les retrouverons, avec plusieurs chefs-d'œuvre, dans les salons des artistes anglais.

1. Reynolds a répété plusieurs fois ce portrait en lunettes (*in spectacles*); il y en a un à Dulwich Gallery, un à Vernon Gallery, etc. Reynolds avait alors 65 ans, et sa vue était déjà très-affaiblie. Deux ans après, il perdit tout à fait un œil et dut renoncer à la peinture.

Digitized by Google

On rencontre encore, du XVIIIe siècle, David Hume, l'historien, Robert Burns, le poëte, Richard Wilson, le paysagiste (par Raphaël Mengs); le général Wolfe, commandant des troupes anglaises dans la guerre de l'indépendance américaine, etc., etc.

Sir Thomas Lawrence, comme Reynolds et Gainsborough, a laissé son propre portrait, mais ébauché seulement; c'est le comte de Chesterfield qui possède cette précieuse esquisse. On doit aussi à Lawrence le portrait de son collègue à l'Académie royale de peinture, Benjamin West; ceux de Kemble, l'acteur, de Mrs Siddons[1], l'actrice, et de Samuel Rogers, le riche banquier, fanatique de tableaux.

Parmi les portraits du XIXe siècle, un trésor est le portrait de Walter Scott, en pied et de grandeur naturelle, assis dans un paysage illustré de ruines. Il a été peint en 1808, par sir Henry Raeburn, pour Constable (A. Constable, d'Edimburgh, l'éditeur de Walter Scott?); c'est à la vente Constable que le duc de Buccleuch l'a acheté. Une foule de graveurs ont reproduit, en diverses dimensions, ce portrait de Walter Scott.

Près du romancier antiquaire sont les poëtes Byron, George Crabbe, Robert Southey, Coleridge, toute la pléiade éditée par l'éditeur de Walter Scott, le libraire John Murray, d'Albemarle Street, à qui, comme à Jacob Tonson, on a fait l'honneur de le placer parmi ses fournisseurs de génie.

Après cela, qui vient encore des morts illustres de

1. Il en a fait un autre, bien plus important, en pied, et qui orne la galerie Vernon, à Marlborough House. Voy. les chapitres sur l'école anglaise.

Digitized by Google

notre temps? Le héros de l'Angleterre, la grande figure qu'on voit partout sur les places publiques, dans les parcs, dans les édifices, et aussi dans les demeures privées, lord Arthur Wellington. Nous finirons à lui la galerie historique.

Inutile maintenant d'aller revoir en miniature tous les nobles personnages que nous avons admirés de grandeur naturelle. Dans la série des miniaturistes, qui a d'ailleurs beaucoup d'attrait, les figures sont les mêmes. A la vérité, les peintres de ces petits chefs-d'œuvre ne sont plus, en général, des artistes étrangers; car, à défaut de grands peintres indigènes pendant deux siècles, l'Angleterre, du moins, a eu depuis Holbein une succession d'habiles miniaturistes, tels que Hilliard, déjà cité, Isaac et Peter Oliver, Hoskins, Cooper, Flatman, Gibson, Bernard Lens, Zincke, etc. Je ne crois pas que, nulle part ailleurs en Europe, on puisse réunir une série de fines miniatures, comparable à celle que les collections du duc de Portland, du duc de Buccleuch, du duc de Richmond, de lord Stanhope, du colonel Meyrick, de M. Henri Labouchere et autres ont fournie à l'Exhibition de Manchester.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÉCOLE ANGLAISE

I

Maîtres du XVIIIe *siècle :* Hogarth, Reynolds.

L'école anglaise n'existe pas encore dans l'histoire de l'art sur le continent. Son histoire est à faire pour les autres peuples. Elle est faite, à la vérité, pour le peuple anglais ; du moins, on a publié en Angleterre bien des livres, bien des brochures, bien des articles de revue ou de journal sur les peintres qui ont illustré le pays depuis Hogarth jusqu'aujourd'hui. Malheureusement ces excellents travaux, biographie, critique, catalogues, n'ont guère passé le détroit. La réputation des artistes anglais n'est, on pourrait dire, qu'insulaire. Sauf quelques noms un peu connus, Hogarth, Reynolds, Lawrence, Wilkie, on ne sait rien de la filiation de cette école, de ses tendances et de son génie. C'est à peine si l'on a vu, par hasard, des œuvres égarées, et toujours très-inférieures, des grands peintres anglais, qui ont conquis par leur talent le droit de naturalisation dans la république universelle des arts. Le Louvre ne possède pas un seul de leurs tableaux !

Digitized by Google

Il y a pourtant une école anglaise, depuis plus d'un siècle, et qui se distingue de toutes les autres par des caractères particuliers, style et pratique; à ce point qu'on peut dire d'abord de ses productions : École anglaise ! avant de dire le nom de l'artiste; comme on dit tout de suite d'un tableau des peintres du continent : École italienne, ou espagnole, ou flamande, ou hollandaise, etc. N'est-ce pas là ce qui constitue l'existence d'un art original et véritablement indigène?

Il serait donc bien intéressant d'étudier l'école anglaise à l'Exhibition de Manchester, en cette occasion unique, où tous ses maîtres sont réunis, comme ils ne le sont nulle part ailleurs, pas même à Vernon Gallery (Marlborough House), qui possède cependant une série assez complète des peintres britanniques.

L'Angleterre elle-même comprend bien que l'originalité de son école ne date que du XVIIIe siècle et ne commence qu'à Hogarth et à Reynolds, quoique, aux XVIe et XVIIe siècles, elle ait donné naissance à quelques artistes distingués, mais adhérant tous à un style étranger, même le peintre de Cromwell!

Il n'y a rien à dire d'une demi-douzaine de peintres qui ouvrent le XVIIIe siècle dans les salons anglais : de Michael Dahl, dont on voit un portrait daté 1717 et appartenant au duc de Portland, Miss Margaret Cavendish Harley; — de Charles Jervas, l'auteur d'un portrait de la même miss, et qui eut l'honneur d'être loué par Pope en 1716; — ni des autres. Leur peinture ressemble à la mauvaise école française de ce temps-là.

Hogarth non plus n'est pas exempt d'imitation

Digitized by Google

quand il veut faire « de la grande peinture, » et ses tableaux à figures de grandeur naturelle sont extrêmement vulgaires. Reynolds l'a très-bien jugé dans un Discours prononcé à l'Académie : « Notre excellent Hogarth, malgré tout son talent extraordinaire, n'a pas possédé la connaissance des bornes où il devait se renfermer. Après que cet admirable artiste eut consacré la plus grande partie de sa vie active à étudier avec succès ce que la société offre de ridicule, après qu'il eut créé un nouveau genre de peinture dramatique, après qu'il eut rempli son esprit d'une infinité de matériaux propres à représenter et à expliquer les scènes domestiques et familières de la vie commune..., il voulut imprudemment.... essayer le grand style de l'histoire.... etc. »

Hogarth n'est guère peintre, en effet, quoique ses productions, comme l'écrivait le sculpteur Falconnet, pétillent des plus ingénieux traits d'esprit. » Il a pourtant fait quelques tableaux dont l'exécution se rapproche beaucoup de celle de Chardin. Dans la série du Mariage à la mode, son chef-d'œuvre (à Vernon Gallery), il y a quelques figures très-grassement et très-adroitement peintes, sur un fond où le clair-obscur est souvent bien entendu. Son portrait aussi (même galerie), en buste et de grandeur naturelle, tête à tête avec un vieux carlin, est très-harmonieux de couleur et enlevé par des touches amples et délibérées. M. Mérimée a été trop sévère quand il a dit, dans le *Moniteur français*, que « Hogarth ne sut jamais ni peindre ni dessiner. » Mais il a raison quand il l'estime « plutôt poëte comique que peintre. » Les caricatures gravées

Digitized by Google

par Hogarth valent mieux certainement que ses tableaux. N'est-il pas singulier que cet humoriste caustique ait écrit un livre intitulé *Analyse de la Beauté*, qui a même, je crois, été traduit en français!

Seize tableaux de Hogarth sont rassemblés à Manchester. Ce n'est pas à Manchester néanmoins qu'il faut le voir, quoique plusieurs de ces ouvrages aient de la célébrité, par exemple la Scène de l'opéra des *Beggars*, qui se jouait alors, je pense, au théâtre de Covent Garden. Tous les personnages dans la composition de Hogarth sont des portraits ou plutôt des *charges*. Il en fit d'abord une esquisse pour le fameux Arlequin et directeur de théâtre John Rich; puis, en 1729, un tableau terminé pour sir Archibald Grant. L'esquisse, après avoir appartenu à Horace Walpole, fut achetée à la vente de la collection de Strawberry-Hill, 57 livres 15 shillings, par le propriétaire actuel, M. Willett. Le tableau, dont le cadre offre à son sommet un portrait du poëte Gay, appartient à M. J. Murray. Le comte de Carlisle possède le pendant : le Comité de la Chambre des communes interrogeant Bambridge. M. Waagen fait un éloge un peu exagéré de cette Scène de l'opéra des *Beggars*, qui est très-spirituelle assurément, mais assez faible comme peinture.

M. Willett a envoyé quatre autres tableaux de Hogarth : un petit portrait de l'artiste lui-même, en pied, et occupé à peindre, sous l'inspiration de la muse comique; il a une veste verte, une culotte brune, des bas gris, une toque violette; le fond est d'un gris assez Chardin; cette petite pochade n'a pas plus d'un pied carré; provenant de la collection du marquis Camden;

Digitized by Google

peint en 1749 et gravé en 1758 ; — un portrait à mi-corps de Mrs Hogarth, qui était fille de sir James Thornhill ; — Florizel et Perdita ; — et une Vue de la pièce d'eau de Rosamond dans le parc Saint James. Car Hogarth a peint aussi le paysage, et Manchester montre encore une Vue de Spencer House, appartenant au comte Spencer.

Une composition bien connue et très-plaisante est la Marche des Gardes allant à Finchley ; peint en 1750 et appartenant à l'hôpital des Enfants Trouvés de Londres. Le même hôpital a prêté un excellent portrait du capitaine Thomas Coram, peint en 1743 et gravé par Mac Ardell. C'est, suivant moi, le meilleur portrait de grandeur naturelle que Hogarth ait exécuté. Aussi le vante-t-il beaucoup lui-même dans un passage de ses écrits cité par le catalogue.

Le petit portrait d'homme assis de face et vu jusqu'aux genoux est cependant encore préférable. Il appartient au comte d'Ellesmere (Bridgewater Gallery).

Nous avons, de plus, quatre autres portraits : les deux Enfants du comte Stamford, de grandeur naturelle, en pied, habillés de blanc ; — Martin Ffolkes, peint en 1741 ; — une Vieille femme ; — et Garrick dans le rôle de Richard III ; grandeur naturelle ; la toile a 8 pieds de large sur 5 de haut ; peint en 1746 pour un lord Feversham et appartenant au lord Feversham actuel. Il fut payé à Hogarth 200 livres sterling, « prix qu'aucun autre artiste anglais n'avait jamais obtenu pour un simple portrait. » La remarque est encore de Hogarth. Un peu plus tard, ce fut le prix habituel des portraits en pied, de Reynolds. 200 livres sterling sem-

Digitized by Google

blaient alors une somme excessive pour un portrait. Un siècle auparavant, le portrait en pied de Charles Ier n'avait été payé au grand van Dyck que 25 livres sterling, et le tableau avec tous les portraits de la famille royale, que 100 livres sterling. Il est vrai qu'il faut tenir compte de la différence des valeurs monétaires.

Enfin, une Sigismunda appartient à M. J. H. Anderdon, et la Foire de Southwark, peinte en 1733, au duc de Newcastle.

Hogarth, né en 1698, ne mourut qu'en 1764. Il put donc voir dans tout leur éclat les deux grands peintres de son pays : Joshua Reynolds, né en 1723, et Thomas Gainsborough, né en 1727.

Reynolds et Gainsborough sont, à mon avis, deux peintres de premier ordre, quoique très-inégaux, tous les deux, dans leurs productions. L'un et l'autre, tâtonnant, avec des préoccupations très-différentes, des styles étrangers et des procédés nouveaux, ont fait parfois des tableaux assez faibles ; mais ils ont fait aussi quelques chefs-d'œuvre, et cela suffit pour les classer hors ligne, au-dessus de tous les artistes leurs compatriotes, et dans la glorieuse pléiade des maîtres consacrés de l'Europe moderne.

Le chef-d'œuvre de Reynolds est le portrait de Nelly O'Brien, appartenant au marquis de Hertford. Elle est assise de face, au milieu d'un paysage largement brossé et chaudement coloré comme le paysage de l'Antiope du Corrége. Elle a un corsage de soie à raies bleues sur blanc, que recouvre une mantille de dentelle noire ; les pans de sa robe, de même étoffe, tombent de chaque côté ; jupon de satin, d'un rose délicieux, transpa-

Digitized by Google

raissant sous du tulle; manches courtes, d'où sortent entre des flots de dentelle deux bras charmants qui se croisent sur le giron et enserrent un petit griffon couleur de neige. La figure, de grandeur naturelle, est coupée à mi-jambes.

Ce qui séduit dans cette peinture, outre l'élégance du costume et l'harmonie de ces tons frais, c'est la douce demi-teinte que le bord d'un grand chapeau de paille verdâtre, orné de nœuds bleus, produit sur tout le visage de la belle jeune fille, sur une partie du cou et de la poitrine. La clarté de cette ombre, si l'on peut dire ainsi, est une merveille très-difficile à obtenir en peinture. Corrége, Giorgione et Titien en offrent des exemples. Rembrandt aussi; mais il exagère souvent ces effets par des contrastes trop rapprochés. Ici, point de noir. Tout est lumineux, même sous l'ombre du chapeau.

L'expression du visage est d'une distinction exquise, très-naïve et très-spirituelle en même temps, avec un mélange de tendresse et de poésie. L'aimable fille que cette Nelly, qui a de la grande dame et de la bergère! Reynolds, qui connaissait toutes les anciennes écoles, a dû être extrêmement heureux le jour où il s'est aperçu qu'il avait créé une œuvre digne des plus étonnants magiciens de la couleur. Oui, ce portrait de Nelly O'Brien est aussi beau que les portraits de Titien, de Velasquez, de Rembrandt, de Rubens et de van Dyck. Et c'est précisément parce qu'il ne leur ressemble point, pas plus que les portraits peints par ces maîtres supérieurs ne se ressemblent entre eux.

Lord Hertford, qui est à moitié Parisien, devrait don-

Digitized by Google

ner Miss O'Brien au musée du Louvre, pour y installer enfin glorieusement l'école de son pays. Nelly aurait un succès fou parmi les artistes et leur inspirerait dans leurs propres œuvres des combinaisons toutes nouvelles.

Deux autres Reynolds appartenant à lord Hertford ont aussi beaucoup de charme : la Fillette aux Fraises (the Strawberry Girl), et Miss Bowler caressant un petit épagneul.

La *Girl* aux Fraises est vue de face, jusqu'aux genoux; elle a les deux mains croisées contre la taille, son panier en jonc au bras droit; tout de blanc vêtue; un mouchoir jaunâtre sur la tête. Derrière elle, des rochers sombres, et seulement une percée de ciel à droite.

La profondeur de son regard est intraduisible; la physionomie très-expressive et très-étrange. Miss Nelly, c'est la beauté civilisée, avec toutes ses délicatesses; la Girl aux Fraises, c'est la nature même, un peu sauvage, et prenant son caractère dans les instincts mystérieux de ces types incultes, mais superbes, que George Sand aime à peindre et qu'elle peint si bien.

Pour harmoniser l'ensemble de cette figure en blanc sur des ombres, Reynolds, à la façon de Rembrandt dans quelques-uns de ses tableaux, a glacé de bitume toute sa peinture, ce qui a produit sur les chairs une teinte bistrée à l'excès. On y sent trop cet artifice, qui est insaisissable dans le tableau de Miss Nelly, où la douceur de la lumière et la transparence des ombres sont dues également à de légers glacis sur une pâte ferme et abondante.

Le portrait de Miss Bowler est à peu près de même

Digitized by Google

dimension que la Girl aux Fraises : 2 pieds de large sur plus de 3 pieds de haut. Miss Bowler n'a pas les seize ans de Nelly; il s'en faut de la moitié. Miss Bowler n'est qu'une gentille enfant, aux yeux bleus, accroupie dans un paysage et serrant entre ses deux bras nus un petit épagneul blanc et noir.

Reynolds peint supérieurement les enfants, aussi bien qu'il sait faire les ladies de haute volée. Un autre de ses plus excellents tableaux, que M. Waagen met avec raison en première ligne, est le jeune Écolier (*Schoolboy*), appartenant au comte de Warwick. Il est debout, de face, vu jusqu'aux genoux; il tient sous son bras droit un grand livre. Sa veste est d'un ton savoyard, très-vigoureux. Cette peinture est une de celles de Reynolds qui se rapprochent le plus de Rembrandt.

La Jeune fille dessinant, à Miss Burdett Coutts, vient aussi, à mon avis, presque tout de suite après Miss O'Brien. Elle est à mi-corps, en robe rouge, les épaules, le sein, les bras nus. Sa tête, splendidement couronnée d'une abondante chevelure à reflets roux, se penche de profil sur le carton où elle dessine. Fond de ciel, avec une ligne d'horizon perdu.

Le profil est d'une finesse et d'une grâce adorables. Les chairs, la poitrine surtout, peintes à pleine pâte et par grands plans, sont surglacées d'une lumière d'or, absolument comme dans la belle *donna* du Titien, nº 460 du Louvre, qu'on appelle sa maîtresse.

La Robinetta, à M. F. Tollemache, encore une charmante enfant, en robe blanche, sur un fond de feuillages vaguement indiqués; elle tient dans sa main

Digitized by Google

droite un petit oiseau. Elle a pour pendant un jeune garçon sentimental (*the contemplative Youth*), qui contemple la lune entre de grands arbres. Le peintre a eu le caprice de le vêtir de rouge. Le rouge a été longtemps la passion de Reynolds, qui cherchait toujours des tons francs et avait l'ambition de peindre avec le moins de couleurs possible. Il n'y a souvent dans ses tableaux que trois ou quatre couleurs, quelquefois même que deux : dans la Girl aux Fraises par exemple, du brun et du blanc ; ici il y en a trois : du rouge, du brun, et du gris argenté dans les rayons de la lune.

Son propre portrait, en costume de docteur en droit, et appartenant à l'Académie royale, n'est aussi qu'une musique à deux notes : du rouge et du brun, avec leurs dièses et leurs bémols. Il est vu jusqu'aux genoux, dans une pose assez emphatique, la main droite sur la hanche, la main gauche tenant un papier, appuyée sur une console qui porte un buste en marbre. La robe de docteur est plein rouge, tout le reste brunâtre, jouant du blanc au noir.

Ces tours d'adresse ne réussirent pas toujours à Reynolds, dans ce portrait entre autres. C'est vers cette époque-là sans doute, qu'il avait en horreur le bleu, ennemi du rouge ; et ce fut, dit-on, pour contredire sa manie de proscrire le bleu, que son rival Gainsborough, bien plus naïf que lui et bien plus sincèrement audacieux, peignit un chef-d'œuvre, *the blue Boy*, le jeune garçon tout en bleu, dont nous parlerons à son tour.

Les portraits d'hommes sont en général les plus fai-

Digitized by Google

bles de Reynolds. Nous ne ferons que les indiquer rapidement.

Sir William Chambers; il est aussi tout en rouge et sert, je crois, de pendant au portrait de Reynolds dans les salles de l'Académie royale.

Frank Hayman, le peintre, et Giuseppe Marchi, le peintre, en buste et avec un turban; tous deux à l'Académie royale.

Encore deux habits rouges : sir Richard Worsley, en pied; fond de paysage assez vide; au comte de Yarborough; — et le duc de Portland, jusqu'aux genoux; peinture douce et harmonieuse, dans le sentiment de van Dyck; au duc de Portland actuel.

L'archevêque Robinson, peint en 1774, et l'archevêque Markham, peint en 1778; appartenant tous deux à Christ Church, d'Oxford.

Samuel Foote, l'acteur; au duc de Newcastle.

Le comte de Sheffield, l'ami de Gibbon; buste presque de profil à droite; un peu dans le sentiment de Rigaud; au comte de Sheffield actuel.

Le révérend J. Reynolds; au Collége d'Éton.

John, vicomte Mount-Stuart; à lord Wharncliffe.

Et George John, vicomte Althorp, en pied, de trois quarts à gauche, debout et appuyé contre un piédestal au-dessus duquel est un rideau rouge. De la main droite, abandonnée le long du corps, il tient un livre. Fond de paysage avec de grands arbres; mais la tête se dessine sur le ciel. Ce portrait est peut-être celui où Reynolds a le plus imité van Dyck. Si on le mettait parmi les van Dyck, dans la Galerie des portraits, bien des amateurs pourraient s'y tromper.

Digitized by Google

Il va sans dire que tous ces portraits et tous ceux qui suivent, et toutes les figures peintes par Reynolds, sont toujours de grandeur naturelle.

Dans les portraits de femme, Reynolds se retrouve grand peintre, et souvent très-original. L'Exhibition de Manchester en compte plus d'une douzaine.

Lord Spencer, à qui appartient le portrait du vicomte Althorp, dans le style de van Dyck, a envoyé aussi deux des beaux portraits de femme, de la même famille, la sienne sans doute :

Lavinia, vicomtesse Althorp, à mi-corps, cheveux poudrés et relevés à la Pompadour ; bonnet de négligé, en dentelle, avec un nœud rose ; fichu blanc et fourrure blanche autour des épaules ; manches rouges. — La tête est de face, avec une expression rieuse et très-spirituelle. Excellente peinture.

Georgiana, comtesse Althorp, tenant un enfant en blanc, debout sur une table, avec un petit griffon.

Un des plus ravissants, physionomie, couleur, exécution, est le portrait de lady Hamilton, au comte de Durham. Elle est en buste seulement, de trois quarts à droite, avec une draperie blanche. Ses petits doigts jouent près de sa bouche, comme pour envoyer un baiser. Fond vague qui contribue beaucoup à l'effet de la figure.

Parmi les portraits en pied, on remarque : Mrs Anderson Pelham, donnant à manger à des poulets dans une cour de ferme ; appartenant au comte de Yarborough ; — lady Jane Halliday, en robe jaune, fouettée par le vent ; grande tournure ; très-beau ciel d'orage ; à M. John Tollemache ; — au même : Miss Emily Bertie,

Digitized by Google

en Thaïs, dit le catalogue; elle a une robe blanche flottante, les jambes nues, les bras étendus, et de la main gauche elle porte une torche; cette figure, peinte vers 1776, a beaucoup d'élan, et le fond de ciel est superbe; — au même : lady Louisa Manners, en pied, debout, accoudée à un piédestal; robe blanche, bras nus; fond d'arbres avec une draperie rouge; — au même : Mrs Tollemache, en Miranda.

Le marquis de Westminster a envoyé un portrait de Mrs Hartley, l'actrice; — le comte de Dartmouth, le portrait d'une comtesse de son nom; — le comte de Darnley, une lady Frances Cole; — et M. Abraham Darby, Miss Farren, symbolisant la Comédie; de sa main droite elle tient un masque; elle est en buste, de face, assise dans un fauteuil rouge; elle a une robe bleue! c'est le premier bleu que nous rencontrons dans l'œuvre de Reynolds; car, pour ses femmes et ses fillettes, il affectionne presque exclusivement le blanc, comme pour ses gentlemen le rouge.

Voici pourtant du bleu dans un autre tableau avec les portraits réunis de la famille Braddyl; mais ce bleu est combattu par du blanc et du rouge, et même par du jaune! ce qui rend cette peinture assez cruelle de couleur. Lady Braddyl est assise à gauche, en robe blanche; à droite, son jeune fils, debout, en habit bleu, en gilet et culotte jaunes; entre la mère et l'enfant, un peu en arrière, l'homme, debout et de face, est en habit rouge. Tableau surprenant, que Reynolds a dû faire dans un des moments où ses manies dominaient son instinct d'artiste. Appartenant à M. T. P. Smyth.

Digitized by Google

Les sujets plus ou moins religieux ne conviennent guère à Reynolds. Sa Sainte Cécile, à sir W. W. Wynn, est de la force de quelque élève de Mignard. Cette grande machine vide a environ 10 pieds de haut. Il y a un ange dans les nuages, mais il n'y en a plus dans l'esprit de Reynolds, l'Anglais émancipé des superstitions catholiques. C'est la foi seule qui sauve en peinture, comme dans tous les actes de la vie. Ne demandons plus ces sujets mystiques aux artistes, même à ceux qui peignent dans les pays romains. On n'a rien fait de bon en mythologie religieuse depuis Voltaire, et même depuis Rabelais.

C'est aussi à sir Wynn qu'appartient le portrait d'un jeune homme de sa famille, peint en saint Jean, recevant de l'eau dans une coquille, en compagnie d'un mouton. Mauvais souvenir de Murillo.

Reynolds n'est pas beaucoup plus inspiré dans cinq Têtes de chérubins, jetées sur un frottis de ciel clair. Ces têtes d'enfants, à cheveux d'or, sont cependant d'un ton très-fin et très-fleuri, dans la couleur de Rubens. Elles appartiennent à lord Overstone. On en voit à Vernon Gallery un autre assemblage, de la même qualité à peu près.

Mais voici Puck, le gentil Puck de Shakespeare dans le *Songe d'une nuit d'été*. Ah ! c'est Reynolds, non pas toutefois si poëte que le poëte, mais excellent peintre. Ce gentil Puck, assis sur un champignon, au bord d'une fontaine, resplendit comme un petit satyre de Jordaens, sur un fond de paysage fantastique, dans une gamme rousse et flamboyante, où la main du grand maître a semé sa magie. Le Master Puck de Rey-

Digitized by Google

nolds n'est pas si vaporeux que celui de Shakespeare ; il a de petites oreilles apointies, des cheveux crépus, le sang à la peau, et une physionomie très-païenne. On dirait le fruit d'une bacchante, plutôt que le sylphe éclos dans le génie shakespearien. Ce polisson — « ce jeune gentleman, dit un journal anglais, est le portrait de Master Puck avant qu'il fût arrivé à la dignité de la jacquette et des culottes. » Peut-être bien que sa nudité complète scandalise un peu les Anglais.

Puck n'en a pas moins eu toujours un grand succès dans son pays. Il a été peint pour l'édition illustrée de Shakespeare (édition Boydell), et payé à Reynolds 500 guinées; Allan Cunningham, dans ses *Vies des peintres anglais*, lui accorde une haute estime ; Samuel Rogers lui avait donné une hospitalité honorable; et, l'année dernière, à la vente de Rogers, lord Fitzwilliam a couvert Master Puck de 980 guinées en or de Californie, soit environ 25 000 fr.

Il y a dans ce Puck de Reynolds un peu de Corrége, un peu de Rembrandt, un peu de Rubens et de Jordaens; œuvre très-originale néanmoins, et tout anglaise par la conception et le style.

Je trouve encore dans mes notes quelques Reynolds que je ne saurais raccorder avec le catalogue : une Jeune fille en robe blanche et jupon gris, debout, de face, dans un paysage; un épagneul près d'elle; — une Diane volant l'arc de l'Amour endormi; portraits d'Élisa, duchesse de Manchester et de son fils; très-beau paysage, dans la manière corrégesque; — un Jeune garçon, en costume lilas, avec un chien noir; fond de paysage, etc.

Digitized by Google

Restent deux études d'après nature, qui sont des chefs-d'œuvre en leur genre : l'une, le Nègre, Frank Barber, domestique du docteur Johnson; tête peinte de premier coup, sur une toile ovale; le reste à peine ébauché; on voit là toute la pratique du maître, quand il y allait franchement, sans inquiétude des écoles étrangères; — l'autre, son modèle favori, profondément étudié sous une belle lumière et dans une attitune expressive; aussi a-t-on imaginé de baptiser ce buste : le Captif. La tête est de trois quarts à droite, levée en l'air; cheveux blancs, ébouriffés; barbe courte, blanche; draperie rouge foncé, autour du corps. Les yeux sont extraordinaires. Peinture de première force, et qui se tiendrait près d'un Rembrandt.

Mais hélas! cette analyse rapide ne donne point l'idée de Reynolds, qui est non-seulement un grand peintre, mais un grand homme par l'intelligence et le caractère. Il faudrait faire connaître sa vie, expliquer son talent, vulgariser ses préceptes sur les arts. Peu de critiques, dans quelque pays que ce soit, ont mieux compris que lui l'essence et les moyens de l'art. Outre sa fécondité comme peintre (de 1769 à 1790, il a exposé 240 tableaux), il exerça une immense influence sur les artistes anglais par ses *Discours* prononcés à l'Académie royale dont il fut un des fondateurs et le président, par sa conversation instructive et originale. Personne n'a fait plus d'expériences que lui, en vue de perfectionner les procédés de la peinture; il a sacrifié des tableaux vénitiens pour en décomposer les couleurs, en apprécier les couches, en découvrir toutes les pratiques plus ou moins secrètes. Ses ensei-

Digitized by Google

gnements étaient les meilleurs du monde, et très-simples. Il avait coutume de dire que « l'étude consiste véritablement dans l'art d'apprendre à voir la nature; » après quoi il recommandait « de *peindre* les études au lieu de les dessiner. » Avec ces deux seuls principes on peut former des peintres. C'était aussi le sentiment de Diderot, qui s'y connaissait.

L'art fut la passion exclusive de Reynolds. Il y gagna la fortune, sa peinture lui rapportant par année 6000 livres sterling (plus de 150 000 francs), dont il dépensait une partie en acquisition d'objets d'art; ses collections vendues en 1795 produisirent plus de 10 000 livres sterling. Il y gagna, ce qui vaut mieux encore, d'être un homme parfaitement heureux, malgré ses infirmités : il était sourd dès sa jeunesse, à son retour d'Italie, et, quelques années avant sa mort, il avait presque perdu la vue.

Son exécuteur testamentaire et son ami intime, qui a écrit sa biographie, dit que « Reynolds fut l'homme le plus heureux qu'il eût connu. »

Sir Joshua Reynolds mourut en février 1792, et, pour dernière chance, il fut enterré à Saint-Paul, près de van Dyck.

Digitized by Google

II

Maîtres du XVIIIe *siècle :* Gainsborough, Wilson, Loutherbourg, Zoffany, Romney, Stothard, etc.

Gainsborough est, selon moi, le plus franc peintre de l'école anglaise, véritable artiste, sans cesse tourmenté de la nature et des moyens de l'exprimer sincèrement. Partout où il se trouvait, il étudiait les particularités, les combinaisons accidentelles de la figure humaine, les effets de lumière et d'ombre dans le ciel et sur la terre. Lorsque, se promenant, il rencontrait quelque individu qui le frappait, il inventait n'importe quoi pour l'attirer dans son atelier. Aussi, dit Reynolds qui l'estimait profondément, bien que leur rivalité les ait écartés de relations amicales, aussi « son talent n'a rien qui tienne de l'académie ou de l'antique; il l'avait puisé de son propre chef dans la grande école de la nature. »

Gainsborough n'a jamais été en Italie, et je crois même qu'il n'est jamais sorti de son île. Les maîtres qu'il affectionnait le plus étaient Rubens et Rembrandt; pour se former comme praticien, il en a fait beaucoup de copies, d'une rare perfection. Le Rabbin,

Digitized by Google

d'après Rembrandt, qu'on voit de lui à Hampton Court, est prodigieux.

Portraits, paysages, tableaux de fantaisie, en grand et en petit, Gainsborough s'est essayé à tout, excepté aux sujets héroïques et mythologiques, et il a été supérieur en tout. Sur ses dix-sept tableaux exposés à Manchester, il y a quatre portraits et plusieurs paysages, extrêmement distingués.

De même que Reynolds a sa Nelly O'Brien, de même Gainsborough a son chef-d'œuvre hors ligne, et qui seul suffirait à le classer parmi les grands maîtres. Ce chef-d'œuvre de Gainsborough est, à mon goût, le portrait de Mrs Siddons, l'actrice, dont la majestueuse beauté a aussi inspiré Reynolds dans le portrait en pied, de Dulwich Gallery (gravé par Haward), et, plus tard, Lawrence, dans le portrait en pied, de Vernon Gallery.

La Mrs Siddons de Gainsborough n'est vue que jusqu'aux genoux, sur une toile haute d'environ 5 pieds, large de 4. Elle est assise dans un fauteuil à dossier rouge, presque de profil à gauche, une main simplement abandonnée contre sa taille, le bras droit étendu sur son manchon. Grand chapeau de forme ronde, noir, à longues plumes noires, nœud de ruban noir sur le côté; cheveux poudrés et crêpés à la mode du temps, et, par-dessous ces enroulements capricieux, de longues boucles qui s'étalent sur les épaules. Corsage collant, ouvert en cœur, manches justes, d'une étoffe de soie blanche à raies bleues; le jupon de même couleur. Sur le sein, un fichu de gaze et un fichu de soie bleue, qui se croisent et se nouent à la taille,

Digitized by Google

d'où tombe un nœud de ruban bleu. Au bras gauche est entortillée une sorte d'écharpe safran, bordée de fourrures pareilles au manchon. Pour fond, un rideau cramoisi sombre, comme dans quelques portraits de Rubens et de van Dyck.

Le profil, dessiné avec la plus fière assurance, a quelque chose de sibyllin, de fatalement passionné. La grande tragédienne, qui traduisait les passions avec tant d'énergie et de sensibilité, et qui les éprouvait si vivement pour son compte, est mieux rendue dans ce simple portrait à mi-corps et en négligé, que dans ses portraits allégoriques en Muse tragique ou sous les déguisements de ses rôles d'actrice. Ce portrait est si original, si individuel, comme expression de caractère poétique, comme parti pris de tournure, comme audace de couleur, comme liberté de touche, qu'il ne ressemble à la peinture d'aucun maître. On a beau lui chercher des analogues, on n'en trouve point: Véronèse, un peu. Mais non, c'est une création toute singulière. Voilà du génie!

Il faudrait au Louvre cette Mrs Siddons, avec Miss O'Brien.

A cause de son incomparable originalité, le portrait de Mrs Siddons vient certainement dans l'œuvre de Gainsborough, même avant son fameux *blue Boy*, au marquis de Westminster.

Master Buttall, c'est le nom de ce gentil garçon habillé couleur de ciel, est debout, de face, la main gauche contre la hanche, la droite tenant un chapeau à plumes, pendant le long de la jambe. Son costume de soie bleue est le plus coquet du monde, avec rubans

Digitized by Google

pareils et menus enjolivements. Son visage est frais et éveillé comme celui des plus charmantes fillettes de Watteau, et l'on dirait qu'il s'en va rejoindre les groupes de Watteau dans les Amusements champêtres au marquis de Hertford. La santé, la bonne humeur, l'élégance et la beauté, il a tout ce qui convient pour aller jouer avec les jeunes bergères Pompadour.

Master Buttall, Dieu merci, est un autre gaillard que Master Lambton le mélancolique, qui eut tant de succès au Salon de 1824, à Paris, si je ne me trompe, et qui valut à sir Thomas Lawrence la décoration française. Le *blue Boy* est de plus haute et de plus fine qualité; enfant de Rubens et de van Dyck, de Velasquez et de Watteau, s'il n'était le fils légitime de Gainsborough; tandis que le *Boy rouge*, de Lawrence, tient plutôt par alliance à M. Delaroche et à M. Dubufe.

Gainsborough a gagné sa gageure contre Reynolds. Le bleu lui a mieux réussi qu'à Reynolds les plaques rouges. Il est vrai que cette espèce de colibri chatoyant, que Gainsborough a su peindre, est comme enveloppé d'une atmosphère harmonieuse qui éteint ses trop vives couleurs. C'est à l'artifice d'un fond de paysage et de nuages, neutralisant par une heureuse combinaison de reflets et de clair-obscur les tons de la figure, que l'habile coloriste a dû de vaincre la difficulté.

Les vrais peintres n'ont d'ailleurs jamais craint les couleurs franches, et Gainsborough, sans prendre la peine de faire ce chef-d'œuvre, aurait pu se contenter de montrer à son rival un des beaux portraits de van Dyck, qui est précisément à l'Exhibition de Man-

Digitized by Google

chester, dans la Galerie des portraits, n° 108, et qui appartient au comte Fitzwilliam : la reine Henriette, tout en bleu[1] !

Le Boy bleu occupe dans les salons de l'école anglaise la même place d'honneur que le portrait équestre de Charles Ier dans les salons des maîtres anciens. Il a pour voisines deux belles dames : d'un côté, la Mrs Anderson Pelham, de Reynolds; de l'autre, Mrs Graham, femme de lord Lynedoch; troisième chef-d'œuvre de Gainsborough, appartenant à M. Robert Graham.

Je crois bien qu'après Miss Nelly, Mrs Graham est la plus séduisante de toutes les ladies anglaises en peinture. Elle a, comme Nelly, une jupe rose bouillonnée, sous une robe de satin blanc, ouverte à la sultane. Elle est debout et de face, appuyée contre une colonne au milieu d'un parc. Coiffure poudrée et des plumes; le cou nu. De la main droite elle tient une plume blanche. La tête se dessine sur le ciel, la taille sur le paysage. Fleur d'aristocratie et fleur de colbris. On dirait volontiers de cette peinture, qu'elle sent bon.

La Jeune lady anonyme, appartenant au marquis de Hertford, pourrait faire pendant à lady Graham. Elle est assise dans la campagne, le corps de trois quarts, la tête de face. La coiffure et la poudre du XVIIIe siècle vont bien à sa tête gracieuse. Elle est très-légèrement vêtue d'une robe de mousseline blanche, avec des garnitures comme des flocons de neige, et à la taille des rubans lilas tendre. Elle a de petits mignons souliers, volés à Cendrillon. Mais qu'elle est décolletée, et que

1. Voir à la Galerie des portraits, p. 352.

Digitized by Google

ses bras sont beaux jusqu'à l'épaule ! Elle fait sa bergère Marie-Antoinette dans les bocages de Trianon. Il ne lui manque qu'une houlette à nœuds roses, car elle a déjà le gardien du troupeau, un chien blanc immaculé, familièrement assis tout contre son épaule. Le paysage est ébauché dans des tons bleu céleste, habituels aux peintres de l'école de Watteau et de l'école de Boucher.

On pense que ces deux attrayants portraits de femme, par Gainsborough, ont une grande vogue, bien méritée, dans la fashion anglaise, dont ils se partagent l'admiration avec le *blue Boy*. Mais cependant, malgré le naturel des figures, malgré l'ampleur du dessin et de l'exécution, ils tournent un peu à la manière qu'on appelle en France : style Pompadour. J'aime toujours mieux l'étrange Mrs Siddons, qui ne réveille aucune comparaison avec aucune école. J'ai vu quantité de portraits de Gainsborough, et des plus importants et des plus célèbres, par exemple quatre portraits en pied de la famille royale d'Angleterre, dans les appartements de Buckingham Palace, par exemple, à la galerie de Dulwich College, le délicieux portrait de Mrs Sheridan et de Mrs Tickle sur la même toile, et bien d'autres. Pour moi, Mrs Siddons demeure le titre fondamental de Gainsborough à l'immortalité.

Il y a encore à Manchester deux autres portraits par Gainsborough : un lord Mendip, assez mauvais, au Christ Church College, d'Oxford, et un portrait quelconque, dont je n'ai aucun souvenir, à M. Adam Lodge.

Comme paysagiste, Gainsborough est surtout très-volontaire et très-neuf. Dans ses portraits, sauf dans

Digitized by Google

celui de Mrs Siddons, il a des accointances avec son émule Reynolds, avec van Dyck, et même avec l'école française du XVIIIe siècle. Dans ses paysages, il est le pur disciple de la nature. Tout au plus, pour l'exécution, voit-on qu'il a étudié Rubens, et, pour les effets, qu'il connaît son Rembrandt. Mais l'amour qu'il avait certainement pour ces deux maîtres ne lui a fait contracter aucune habitude d'imitation. Il a conservé son impression propre devant la nature, et il l'a traduite en un style d'une éloquence abrupte et primesautière qui n'est à personne. Il a été en paysage un initiateur véritable, et Constable presque tout entier sort de lui. Or, c'est de Constable que sortent un peu les excellents paysagistes de l'école française actuelle, ainsi que l'a remarqué très-judicieusement le conservateur des tableaux du Louvre, M. Villot, dans un article sur la *Vie de Constable*, publiée par M. Leslie de l'Académie royale de Londres. M. Villot s'est seulement trompé en appelant Constable le « messie » du paysage moderne. Constable ne fut que l'apôtre et le continuateur de Gainsborough.

C'est là un titre de Gainsborough à la sympathie des artistes français, et il est bien regrettable que le musée de Paris n'ait pas encore su *capturer* sur l'Angleterre, honnêtement et par la simple vertu des livres sterling, quelque exemplaire du grand paysagiste d'outre-Manche.

L'Angleterre, il est vrai, qui accapare si prestement les chefs-d'œuvre du monde civilisé et même du monde barbare, ne lâche pas facilement ses chefs-d'œuvre indigènes; mais il serait cependant de l'intérêt de sa

Digitized by Google

gloire qu'elle laissât *exporter* un choix de ses productions, presque inconnues ou méconnues, et introuvables sur le continent.

Si Reynolds et Gainsborough n'ont pas la réputation universelle qu'ils méritent, c'est qu'on ne voit point de leurs tableaux, parmi ceux des maîtres, dans les musées et les collections hors de l'Angleterre.

Il faut sacrifier quelque chose à la bonne renommée et à la notoriété publique. Les adroites gravures anglaises ne suffiront jamais à la vulgarisation de l'art anglais, qui doit prendre désormais son rang en Euroge, grâce à Reynolds et à Gainsborough principalement, et aussi à Hogarth et à Wilkie, à Constable et à Turner, etc. Nous ne parlons pas des arts autres que la peinture, dans lesquels l'Angleterre serait très-empêchée de montrer des maîtres.

L'Exhibition de Manchester offre trois beaux paysages de Gainsborough : un à M. Thomas Todd ; un autre au duc de Newcastle ; un troisième à M. J. Tollemache.

Le paysage à M. Todd peut avoir 5 pieds carrés. A droite, entre de grands arbres, chemin ombreux par où descend un troupeau de moutons. Vers la gauche, au premier plan, dans l'ombre, au bas d'une cascade, un cavalier fait boire son cheval. Au-dessus de la cascade, un ruisseau avec un pont de bois, sur lequel va passer une petite figure de femme. Le second plan de ce côté est en pleine lumière et se dégrade sur un fond de montagnes bleues. Grand effet ; exécution très-magistrale.

Le paysage au duc de Newcastle est à peu près de la même dimension, un peu moins haut. Les animaux y

Digitized by Google

ont beaucoup d'importance et sont peints comme par un maître hollandais.

Sur un carrefour, au milieu d'une forêt, s'arrête un troupeau : six moutons, deux chèvres, deux vaches rouges, deux jaunes, une blanche. Le petit berger est là, et, en avant, une jeune paysanne debout, de face, porte sur la tête un seau; cette figure, très-bien tournée, a 8 pouces de proportion. Aux pieds de la paysanne, deux enfants couchés, et deux chiens qui jouent. Grands arbres dextrement brossés, bruns sur le devant, bleus dans les fonds.

Ce tableau a de la manière de Rubens. Il est peint un peu trop en décoration. Mais c'est cette brusquerie de touche qui donne tant d'effet aux paysages de Gainsborough. La spontanéité de son impression y est tout entière et se communique au spectateur. Gainsborough avait d'ailleurs une méthode parfaite pour assurer l'ensemble de ses compositions. Il ébauchait tout d'un trait son tableau et le poussait harmonieusement du haut en bas, sans isoler son attention sur de petits fragments, sans s'obstiner aux détails; car il cherchait l'effet général, et il le trouvait presque toujours, grâce à cette large vue sur sa toile, qu'il regardait comme on regarde la nature, d'un seul coup d'œil.

Le troisième paysage, à M. Tollemache, est intitulé : la Charrette de marché. Cette charrette, tranquillement traînée par un cheval blanc, passe un gué. A droite, un grand arbre. Toute la gauche dans l'ombre. C'est très-franc et très-beau.

M. Tollemache a aussi envoyé à Manchester un ta-

Digitized by Google

bleau assez singulier, mais de première force, qui n'a guère d'analogues que dans l'école de Rembrandt et un peu dans celle de Snyders : des Chiens qui se battent, et deux jeunes garçons qui les excitent. Figures et animaux de grandeur naturelle. Dessin mouvementé, couleur chaleureuse, clair-obscur admirable.

Encore un Gainsborough à M. Tollemache : Paysage avec des enfants. Deux femmes sont à la porte d'une chaumière ; une petite fille est assise en bas, près de quelques animaux de la ferme ; à droite, une vache noire et une vache rouge ; plus loin, un berger. Le peintre aristocratique de Mrs Graham fait à merveille ces scènes rustiques. Le paysage et le ciel rappellent Murillo.

Autre petit paysage, haut de 2 pieds sur 1 pied et demi seulement. Il est intitulé la Porte du cottage et il appartient à M. J. Bentley. Trois enfants sortent de la maison : une petite fille portant un baby et accompagnée d'un jeune garçon. Les terrains roux au premier plan sont superbes. Le paysage et le ciel rappellent Rembrandt. Mais si Gainsborough a souvent de ces rapports avec certains maîtres, il conserve cependant son originalité dans le style général de l'œuvre, et devant chacun de ses tableaux on n'hésite jamais à prononcer son nom.

Il a fait aussi des espèces de marines vraiment : une Scène de côte, avec des troupeaux ; à M. J. Dillon ; Turner n'est pas sans avoir imité cela. Il a fait encore de petites grisailles très-spirituellement touchées, un peu dans la manière de Boucher. Celle qu'on voit à Manchester appartient, je crois, à M. Colnaghi, ou

Digitized by Google

peut-être au duc de Newcastle : car le catalogue de l'école anglaise n'est pas beaucoup plus exact que celui des maîtres anciens.

Enfin, deux autres paysages de Gainsborough appartiennent, l'un à M. J. W. Russell, l'autre à M. Samuel Barton.

Il y avait, au même temps que Gainsborough, un autre paysagiste, de l'Académie royale, comme lui et comme Reynolds, lorsque l'Académie eut été fondée en 1768, — et que les Anglais, à tort selon moi, estiment un très-grand peintre. Ils le mettent tout simplement sur la même ligne que Claude, le Lorrain de Rome, et qu'Albert Cuyp. Ils l'appellent même le Claude anglais. Ils feront bien de le garder pour eux. Il aurait peu de chance sur le continent. Les amateurs de Claude et de Cuyp n'apprécieraient guère ce Wilson, qui est tout au plus de la force de Joseph Vernet; ce n'est pas beaucoup dire. Richard Wilson était né presque au commencement du siècle, entre Hogarth et Reynolds, en 1714, et il ne mourut qu'en 1782, six ans avant Gainsborough, dix ans avant Reynolds. Il avait habité longtemps l'Italie, où il s'était formé d'après la tradition de l'école du Poussin et du Guaspre, et de Claude aussi, puisqu'on le veut. Il y connut sans doute Joseph Vernet, qui était juste de son âge, et qu'il a imité souvent. C'est un talent aussi étranger dans l'école anglaise que le furent, au XVIe siècle, les disciples de Holbein, et, au XVIIe, les disciples de van Dyck. Homme habile cependant, et, très-exercé, mais sans originalité aucune. Son inspiration n'est pas en lui-même ni dans la nature; elle est dans une certaine

Digitized by Google

manière traditionnelle, qui commande un certain arrangement, un style arrêté d'avance, une exécution de *ponsif*.

Il y a de lui une douzaine de paysages à Manchester, et aussi, je crois, son portrait par lui-même, en petit, et appartenant à l'Académie royale. Ce petit portrait, naïvement peint et à peine terminé, est très-bon et prouve que c'est le système qui a nui à l'artiste.

Un de ses tableaux célèbres est la Niobé, à M. Wynn Ellis, peinte en 1760, exposée en 1770, et achetée alors par le duc de Cumberland, le héros de Culloden. Il existe quatre répétitions de cette Niobé, dont une à la National Gallery et l'autre à Bridgewater Gallery.

La plupart de ses autres paysages sont également composés à l'antique sur des vues d'Italie. Une Villa Cicero, exposée en 1770, a eu l'honneur d'être gravée en 1778 par Woollett. Un autre paysage a été peint pour le grand chirurgien John Hunter, et payé seulement 12 guinées, note le catalogue. C'est beaucoup; il ne se vendrait pas cela si on le mettait en vente publique à Paris, sans nom d'auteur et sans amateurs anglais. D'autres appartiennent au marquis de Westminster, au comte de Darmouth, au duc de Newcastle, à M. Edward Loyd, etc. Ces noms-là montrent combien Wilson est admiré par ses compatriotes. Mais il n'en ressemble pas davantage à Claude.

On apprécie encore beaucoup en Angleterre deux peintres de la même époque à peu près, étrangers de naissance, mais presque naturalisés Anglais : l'un fut de l'Académie royale de Londres, P. H. de Loutherbourg, né à Strasbourg en 1734, l'autre, l'Allemand

Digitized by Google

Zoffany, né à Francfort en 1735, imita Hogarth et fut souvent gravé. L'un ne mourut qu'en 1812, l'autre qu'en 1810. Nous n'avons rien à en dire puisqu'ils ne sont pas Anglais et qu'ils n'offrent d'ailleurs qu'un médiocre intérêt comme peintres.

Un excellent peintre de ce temps-là, George Romney, qui paraît s'être inspiré de Reynolds, a son chef-d'œuvre à Manchester : une Liseuse en bonnet de nuit, baptisée *Serena*, et appartenant au révérend chancelier Thurlow.

Elle est bien sereine, en effet, et bien naïve, et bien charmante, cette jeune fille absorbée dans sa lecture du soir; car une chandelle brûle à son côté, dans un bougeoir, sur une table. Il faut que ce soit la Bible, ou un roman, qui l'empêche ainsi d'aller se coucher.

Elle est de grandeur naturelle, vue de pleine face, assise, les deux petits bouts de pieds posés sur un tabouret lilas, les deux mains tenant le livre sur les genoux, la tête baissée sur le sein. Elle a une robe blanche, à la vierge, taille et manches collantes; on n'aperçoit qu'une échappée de sa ceinture bleue. Son bonnet blanc, à fond très-haut, est serré par une fontange de ruban bleu, avec un nœud sur le front. Derrière elle, un lambris nu, grisâtre. Rien autre dans le tableau.

C'est un tour d'adresse que la peinture de cette femme assise et vue d'en bas, en raccourci, ses genoux montant jusqu'à son sein, — que cette simplicité d'une toilette blanche sur un mur gris. La tête est délicieuse, l'exécution de première qualité.

Il y a encore de ce Romney, inconnu au continent, deux beaux portraits : l'un, de lord Stanley, treizième

Digitized by Google

comte de Derby, avec sa sœur; appartenant au comte de Derby actuel; — l'autre, lady Hamilton en bacchante, appartenant à lord de Tabley; lady Hamilton, en robe blanche, cheveux épars, est couronnée de pampre; portrait en buste, de trois quarts, sur fond de ciel vague. Ovale.

Thomas Stothard est plus connu de nom, grâce à la célèbre gravure de son Pèlerinage à Canterbury. La gravure vaut mieux que l'original, qui est à Manchester et qui appartient à M. J. Towgood.

Un autre Stothard, le *Pic-nic*, appartient à la délicate Miss Burdett Coutts; ce n'est pourtant qu'une faible imitation de Watteau. D'autres tableaux de cet artiste représentent encore des espèces de *paysanneries* coquettes, dans le genre des Français du XVIIIe siècle. C'est peu de chose. Stothard, qui était né en 1755, qui fut de l'Académie et eut grande réputation, a vécu jusqu'en 1834.

Durant la dernière moitié du XVIIIe siècle, l'influence de Reynolds et de Gainsborough contribua sans doute à former quelques peintres chez lesquels on remarque de la force et de la science, comme Northcote, Morland, Owen, Opie, etc. Ces artistes et bien d'autres encore tiendraient une place honorable, quoique secondaire, dans une histoire de l'école anglaise; mais ici nous analysons brièvement et nous devons passer à la génération nouvelle qui naissait vers la fin du XVIIIe siècle et qui a illustré le commencement du XIXe : Benjamin West, John Constable, David Wilkie, Thomas Lawrence, William Turner, Richard Bonington, etc.

Digitized by Google

III

Benjamin West, Thomas Lawrence, David Wilkie.

Benjamin West, comme Wilson, qui du moins était plus fort que lui, a passé et passe peut-être encore en Angleterre pour un grand peintre. Il a eu tous les honneurs et toutes les faveurs : il a été président de l'Académie royale et peintre royal ; il a joui de la plus haute estime dans l'aristocratie et d'une réputation en quelque sorte nationale ; il a été gravé par des graveurs éminents ; il a vendu ses tableaux des prix fous : le Christ guérissant les malades dans le temple[1] (aujourd'hui à la galerie Vernon) a été payé par la British Institution, qui l'a offert à la National Gallery, 3000 guinées, près de 80 000 francs.

Eh bien, ce président West, qui d'ailleurs donnait

1. M. Viardot, dans ses *Musées d'Angleterre*, dit de Benjamin West : « Sa réputation me semble tout à fait inexplicable ; c'est un héritier collatéral de l'école de David, à laquelle il se rattache seulement par de communs défauts. Son Cléombrote banni par Léonidas (Vernon Gallery) semble l'œuvre empesée de quelque *rapin* de 1810 ; et quant à son tableau du Christ guérissant les malades (c'est ce fameux tableau de 3000 guinées), j'affirme sérieusement que nos jurys d'exposition l'excluraient, et en toute justice. »

Digitized by Google

autour de lui les meilleurs conseils aux artistes, et qui aida Constable à se produire, il faut le rayer de la liste des peintres anglais. Il n'existe pas dans l'école; il n'existe pas même comme peintre, à côté des plus mauvais barbouilleurs des écoles quelconques. Je ne crois pas qu'il y ait de lui le moindre fragment qui puisse s'appeler de la peinture.

Les six tabeaux de Benjamin West à Manchester, inqualifiables imageries, ressemblent aux toiles servant d'enseigne à la porte des baraques de foire. Ce sont pourtant ses tableaux les plus célèbres, avec le Christ de 3000 guinées; il y a même son *chef-d'œuvre*, la Mort du général Wolfe, tableau universellement vulgarisé par la belle gravure de Woollett, et qui appartient à la reine. Le marquis de Westminster en possède une répétition.

A la reine appartient aussi le Départ de Régulus, triste imitation de la triste école de l'Empire; — au marquis de Westminster, deux horribles batailles, dont l'une, la Bataille de la Hogue, eut encore l'avantage d'être gravée par Woollett; — à l'Académie royale de Londres, le Christ bénissant les petits enfants; — et à M. John Hick, Psyché et l'Amour.

Heureureusement vers la même époque l'Angleterre fut assez féconde en artistes. Wilkie et Lawrence ressuscitaient Hogarth et Reynolds; Constable allait continuer Gainsborough; Bonington, dans sa trop courte vie, allait créer de petites merveilles; Turner, dans sa longue vie, allait tenter tous les styles, encourager ses compatriotes à toutes les recherches et à tous les perfectionnements, et laisser lui-même une

Digitized by Google

immense série d'œuvres, dans laquelle il y a des œuvres de peintre et de poëte.

Sir Thomas Lawrence est un peu dans l'école anglaise ce qu'est son contemporain *le baron* Gérard dans l'école française, mais il est bien plus peintre que Gérard, cependant. Il y a des morceaux de Lawrence, principalement des études de têtes de femmes, qui sont délicieux, bien plus frais et bien plus fins que les têtes de Greuze. Praticien très-inégal, comme la plupart des peintres anglais; ce qui tient, selon moi, à ce que le caractère anglais n'est pas foncièrement artiste : sauf Gainsborough et Constable, le peintre anglais est toujours préoccupé de mille choses qui atténuent la spontanéité de son impression; les uns, comme Hogarth et Wilkie, songent à *faire* de l'esprit; les autres, comme Reynolds et surtout Lawrence, songent à un idéal aristocratique en rapport avec les mœurs de la *nobility* britannique; d'autres, comme Turner, malgré son génie, comme aujourd'hui MM. Millais et Hunt, qui sont des hommes très-distingués, s'enfilent dans des systèmes baroques, sans issue et sans résultat. Ce n'est point là le naturel du véritable artiste qui obéit subitement à un sentiment intime et à une vue extérieure. L'esprit, la noblesse, l'originalité y sont, quand l'homme en a.

On compte à Manchester neuf tableaux de Lawrence, presque tous bons. Les meilleurs, à mon avis, ne sont pas ceux qu'on pense : par exemple, le portrait en pied de Kemble dans le rôle de Coriolan, grand tableau de 9 pieds de haut, au comte de Yarborough, est lourd, noir, et surtout faussement dramatique,

Digitized by Google

comme l'autre Kemble en Hamlet, de la galerie Vernon (n° 142); par exemple, le très-honorable John Wilson Croker est une peinture faible et vulgaire; par exemple, le fameux Master Lambton, gravé par Samuel Cousins et appartenant au comte de Durham, n'a pas toutes les qualités qu'on croyait y voir lorsqu'il eut tant de succès à Paris en 1824; sans doute il possède un certain charme qui vient du gentil modèle; mais c'est une peinture ronde et molle, sans effet de lumière et sans caractère particulier. Quelle distance de ce *Boy rouge* au *Boy bleu* de Gainsborough!

Ce qu'il faut à Lawrence, ce sont les femmes. La comtesse de Wilton, lady Leicester, Miss Farren, Miss Croker, la jeune Bohémienne (*Gipsy Girl*), voilà de charmants tableaux et qui peuvent être mis à côté de ceux de Reynolds [1].

La comtesse de Wilton, que M. Waagen préfère à tous les autres portraits de Lawrence, est vue jusqu'aux genoux, assise de face sur un fauteuil de velours vert. La robe est en velours violet. Singulier et difficile rapprochement de couleurs. En haut, deux bouts de draperie rouge. Fond de ciel. Appartenant au comte de Wilton.

Lady Leicester est représentée en Espérance (*as Hope*), avec trois petits génies, voltigeant sur un fond vaporeux; elle a les épaules et les bras nus; une simple

1. M. Viardot a jugé trop lestement Lawrence, quand il dit :
« Nous avons en France des peintres qu'on ne prend au sérieux que dans le monde des dames, qui égalent assurément Lawrence pour la correction, pour la sévérité et même pour l'effet. » (*Musées d'Angleterre*, etc.) Oui, quand Lawrence est mauvais, il ressemble à M. Dubufe. Mais quand il est bon, il est excellent.

Digitized by Google

robe jaune. Toile de 8 pieds de haut. Appartenant à lord de Tabley.

Miss Farren, comtesse de Derby, est debout, de profil à droite, en robe blanche. Elle serre sur ses épaules une pelisse de satin blanc, et de sa main gauche gantée elle tient son manchon.

Miss Croker, maintenant lady Barrow, est à mi-corps, de face, en blanc, épaules nues ; sa main droite tient un lorgnon pendu à une chaîne d'or. Fond de ciel.

Ces quatre portraits de femmes sont ravissants. Mais je préfère encore la Gipsy, la jeune Bohémienne serrant de ses deux mains contre sa gorge nue un coq blanc ; les yeux, la bouche, le ton flambant des joues sont tout imprégnés d'une volupté mystérieuse. La moitié de la tête est dans l'ombre sur un fond de paysage vague, mais très-vigoureux. Ce tableau poétique appartient à l'Académie royale.

Le neuvième Lawrence est un assez bon portrait de sir Sidney Smith, en buste, à M. John Anderson.

Wilkie a deux fois plus de tableaux que Lawrence à Manchester : dix-huit ! parmi lesquels plusieurs très-célèbres, le Colin-maillard, le Jour du payement des loyers, la Lettre d'introduction, et, en fait de grands tableaux, Christophe Colomb au couvent de la Rabida, et Napoléon avec son ami le pape Pie VII. Ces œuvres, de genre et de dimension si différents, depuis de petites esquisses larges de quelques pouces jusqu'à des compositions d'apparat avec des figures de grandeur naturelle, permettent de juger très-bien, à l'Exhibition de Manchester, le talent de Wilkie, esprit ingénieux

Digitized by Google

et perspicace, mais moins original et moins hardi que Hogarth; en revanche, Wilkie est plus adroit, plus savant et plus fin, comme peintre. On s'aperçoit qu'il a beaucoup étudié les Hollandais, Adriaan van Ostade particulièrement [1]; il leur a emprunté, dans ses fonds, ces frottis légers qui donnent au clair-obscur tant de transparence.

Le Colin-maillard d'abord (*Blindman's Buff*), appartenant à la reine; il fut peint en 1813, sur la demande du prince régent, et payé 500 guinées. Véritables qualités de peinture, et autant de grâce que d'esprit. La composition est très-connue par la gravure. L'esquisse, qu'on voit aussi à Manchester et qui appartient aux demoiselles Bredell, est un petit bijou que les amateurs les plus difficiles accepteraient dans une collection de maîtres hollandais. Pour moi, si j'avais à choisir dans tout l'œuvre de Wilkie, je prendrais cette esquisse du *Blindman's Buff*.

Wilkie, quoiqu'il n'eût encore que vingt-huit ans lorsqu'il peignit le Colin-maillard, était déjà apprécié comme un artiste éminent, car il avait fait déjà plusieurs tableaux très-remarqués : les Politiques de village, dès 1805; l'Aveugle joueur de violon, 1807, qui lui fut payé seulement 50 livres sterling par sir George Beaumont et qui est aujourd'hui à la collection nationale (Vernon Gallery); les Joueurs de cartes, en 1808; le Jour du payement des loyers, en 1809 [2];

1. « Wilkie est une sorte d'Ostade enluminé, » dit spirituellement M. Viardot, après avoir rappelé l'abus que Wilkie faisait souvent de tons trop rosés.

2. Le catalogue dit en 1807. Mais je crois qu'il se trompe.

Digitized by Google

la Fête de village, qui est aussi à Vernon Gallery et qui fut payée 800 guinées, en 1812; etc.

Nous avons à Manchester les Joueurs de cartes, que le duc de Gloucester acheta 150 guinées et qui appartiennent maintenant aux *Misses* Bredell : cinq hommes et une femme tenant son baby; peinture un peu sèche. Nous avons aussi le fameux Jour des loyers (*the Rent Day*), payé par le comte de Mulgrave 150 guinées. Il se vendrait aujourd'hui plus de 1000 guinées. Il appartient à M. John Chapman. Il a été supérieurement gravé par E. Smith, par Raimbach aussi, et par d'autres. Il y a dans cette composition un contraste très-spirituel et qui fait le comique du tableau : à gauche, le cruel propriétaire est assis devant son bureau; on lui compte de l'argent; il n'y a pas à badiner, et ceux qui attendent leur tour, pour débourser ou pour s'expliquer, n'ont pas l'air d'être à la fête; mais, à droite, les bons payeurs, les bonnes âmes, — ce Jour du payement des loyers est aussi sérieux que le jour du Jugement dernier, de fra Angelico, — les élus du bonhomme éternel à qui il faut solder la rente, sous peine de damnation, sont à table, s'empiffrent comme des bienheureux et se rigolent comme des anges.

C'est là le bon coin. Mais malheur à ceux qui n'ont pas le sou! *Væ miseris!* Voici l'enfer, dans un autre tableau qui fut peint plus tard, en 1815, sans doute en intention de pendant au Jour des loyers, et qui est intitulé la Saisie pour loyer. Il fut payé 600 guinées par les directeurs de la British Institution, et il appartient aujourd'hui à M. William Wells.

Ah! vous n'avez pas payé votre terme! arrangez-vous

Digitized by Google

avec l'huissier. L'huissier est là, assis sur le bord d'un lit, et griffonnant ses exploits comme un chevalier Bayard. La famille qu'on exproprie s'est ramassée sur la gauche, et se lamente sans trop de fracas. Sorte d'ébauche légèrement et adroitement brossée.

Entre ces deux pendants, en 1814, Wilkie peignit, au prix de 250 guinées [1], pour M. Samuel Dobrée, une des scènes de mœurs les plus finement caractérisées qu'il ait faites : la Lettre d'introduction, appartenant aujourd'hui à M. Bonamy Dobrée. On dirait que cette composition est prise d'un roman de Balzac. Il ne faut pas oublier que les Anglais, peintres et romanciers, ont une admirable ingénuité pour traduire les drames et les mystères de la vie intérieure, du chez soi, *the home*, la citadelle de la famille et des serviteurs, *servants and attendants*, de tous les degrés. Balzac, par ce côté-là, tient un peu du génie britannique, de la race anglo-saxonne, des Anglais et des Américains.

La Lettre d'introduction représente l'intérieur confortable d'un vieux gentleman, bon bourgeois en bonnet de matin, en robe de chambre et en pantoufles, qui est assis dans un doux fauteuil, près de son bureau où sont des livres et des papiers; dans le fond, une riche bibliothèque, avec des dos de reliure, derrière lesquels je ne garantis point qu'il y ait les feuil-

1. Nous devons presque tous ces *précieux* renseignements financiers au catalogue anglais. L'argent a de la *valeur* en Angleterre Au proverbe anglais : *Time is money* (le temps, c'est de l'argent), il faudrait ajouter cet autre proverbe : *Money is respectability*. Dis-moi ce que tu possèdes de guinées et je te dirai qui tu es. Les proverbes sont « la sagesse des nations. »

Digitized by Google

lets des volumes. Un jeune garçon arrivant du *country*, de sa province, debout, l'air modeste et tout à fait gentil, a remis une lettre au vieux grognard qui le regarde de travers, lunettes retroussées au-dessus des arcades sourcilières.

Il n'y a pas beaucoup de chances que ce gaillard-là fasse fortune avec sa lettre de recommandation. Le chien favori de la maison avance vers lui son museau par un mouvement olfactif qui annonce l'inquiétude et n'est pas de bon augure. Ce jeune campagnard s'est trompé d'échelle. Avec sa tournure et sa santé il se tirera d'affaire autrement, peut-être en attrapant *l'échelle des femmes*. Il y a plus de ressources de ce côté-là que du côté des vieillards en bonnet de nuit. Bah! peut-être qu'avec sa *reference* au vieux gentleman le nouveau débarqué pourra grimper jusqu'aux planches où s'ébattent les actrices à la mode. « Quelle histoire, dit un journal anglais, dans ce simple petit groupe de deux chrétiens, plus un chien! histoire, nous le craignons, de la vie quotidienne.... etc. »

Un petit tableau très-vif d'allure est celui où l'on voit de petits chiens (*terriers*) excités par des enfants à déterrer des rats[1]. Il fut, en 1811, le morceau de réception du peintre à l'Académie, qui l'a prêté à Manchester. 15 pouces sur 10.

Un petit tableau très-élégant et très-fin est celui qui est intitulé : Devine mon nom (*Guess my name*) et qui appartient à la collection choisie de M. Perkins. Il fut

1. Non catalogué dans la première édition. Le second tirage du catalogue porte : « *Bogs digging for rats* » mot à mot : *Jeunes garçons fossoyant pour* (attraper des) *rats*.

Digitized by Google

peint en 1821 pour M. Zachary (150 guinées). Il représente une jeune fille venant par derrière, en tapinois, mettre ses deux mains sur les yeux d'un jeune homme occupé à écrire. On peut croire que la *devinée* n'est pas difficile, et que ces petites mains seront reconnues à tâtons.

Un tableau précieux est celui qui a conservé les portraits du père et de la mère de Wilkie (*the artist's Parents*); peint en 1807 et appartenant à MM. Hunter. Toute petite toile, avec les deux figures seulement du père et de la mère assis près d'une table.

Viennent ensuite le Garde-chasse (*the Gamekeeper*) très-petit tableau et très-fin, peint en 1810 pour 100 guinées, et appartenant aujourd'hui à sir G. H. Beaumont; — un petit tableau, peint en 1809 (25 guinées) et gravé par Burnet; — la Mort de sir Philippe Sidney; — le Gentil Berger; — l'Intérieur d'un cottage de highlanders (montagnards), au comte d'Essex; — le Christophe Colomb au couvent de la Rabida, peint en 1835, payé à l'artiste 500 guinées, et appartenant à M. Holford; — le Napoléon avec le pape Pie VII, peint pour M. John Marshall (500 guinées), gravé par T. H. Robinson, et appartenant à M. William Marshall.

Wilkie, dont le sentiment est toujours très-populaire et très-humain, a été assez empêché quand il a dû faire un empereur et un pape sur une toile large de 8 pieds et haute de 6 pieds! Le saint-père, qui n'est pas très-orthodoxe pour les Anglais, est assis de face, dans un magnifique fauteuil. Il a une robe immaculée en dentellerie blanche, et son camail de velours

Digitized by Google

violet. À gauche en avant, un bout de table avec tapis. Il est là fort tranquille et tout radieux, quand, à droite du tableau, apparaît dans l'ombre son compère et son tyran, le grand empereur; tout petit, de face, et tenant un papier. Il faudra signer ce papier, saint-père! Ce papier recèle le drame de la composition.

Les figures sont de grandeur naturelle, un peu genre fantôme, il est vrai, et lâchement charpentées; mais il y a néanmoins de véritables qualités d'exécution dans cette peinture, surtout dans les fonds.

Wilkie eût été plus sage de s'en tenir à ses aveugles qui raclent du violon, à ses polissons qui déterrent des rats ou qui jouent à colin-maillard. Les héros n'étaient point son affaire, pas plus qu'à son grand-père, maître Hogarth.

Wilkie, bien entendu, a été, comme West et Lawrence, académicien et peintre de la cour; il remplaça Lawrence en qualité de peintre de Georges IV, et il conserva son titre sous Guillaume IV et même sous la reine régnante, Vittoria, car il ne mourut que le 1er juin 1842[1], à bord d'un navire qui le ramenait de Constantinople à Londres. « Son corps fut confié aux flots. »

C'était la reine qui l'avait envoyé en Turquie pour peindre le portrait du sultan, n'ayant pas jugé à propos de se faire peindre elle-même par son peintre officiel, à qui pourtant revenait de droit la confection du *portrait d'État* de Sa Majesté, comme on a coutume

1. Le catalogue dit en 1841.

Digitized by Google

de faire à l'avénement de chaque nouveau souverain du peuple britannique.

Assurément, Wilkie s'en serait mieux acquitté que le peintre étranger, M. Winterhalter, qui a répété plusieurs fois les portraits de la reine Vittoria et du prince Consort.

Il n'y a plus de Holbein ni de van Dyck sur le continent, et l'Angleterre devrait s'en tenir pour le moment à ses artistes, qui, malheureusement, ne valent plus Reynolds et Gainsborough, ni même Lawrence, ni même Wilkie.

Digitized by Google

IV

Constable, Turner.

Constable était de neuf ans plus âgé que Wilkie, mais cependant Wilkie atteignit bien avant lui la célébrité.

Wilkie, ne faisant que continuer Hogarth en un certain sens, fut compris tout de suite. Constable, quoique partant du même point que Gainsborough, était un novateur à sa manière. Il apporta dans le paysage un élément assez nouveau et très-rare même chez les grands paysagistes hollandais : la variété de la couleur.

Chez Ruysdael et Hobbema, les premiers maîtres du Nord, la gamme des tons est assez bornée. Quelque contrée, quelque saison, quelque effet de la nature qu'ils traduisent, la dominante du coloris est presque toujours un brun bitumineux. Eux et les autres paysagistes ne se sont guère risqués jusqu'à des verts francs, à des bleus hasardeux, à des rouges vifs, à des éclats très-distants du ton mitoyen et rendant ainsi l'harmonie générale extrêmement difficile.

Constable eut l'audace d'accepter toutes les combi-

Digitized by Google

naisons de nuances comme les offre la nature. En général, les paysagistes, quand ils regardent la nature, y voient un tableau qu'ils rêvent d'une façon particulière, et, quand ils sont en train de le peindre, ils éteignent par-ci, ravivent par-là, les effets qui se produisent dans le ciel et sur la campagne. Constable y alla tout bonnement et mit sur ses toiles ce qu'il vit en l'air ou par terre, sans s'inquiéter du résultat. Le résultat se trouva être des paysages d'une variété presque inusitée dans les autres écoles, et l'harmonie de l'ensemble n'y perdit rien.

C'est là le caractère des tableaux de Constable, ce qui fait leur supériorité et leur originalité. C'est là ce qui frappa les artistes français lorsqu'on vit au Salon de Paris ces paysages étrangers et assez étranges.

La nouvelle école de paysagistes qui illustre la France depuis vingt-cinq ans n'a pas d'autres secrets que ceux de Gainsborough et de Constable : l'amour de la nature et sa traduction sincère.

L'Angleterre est, pittoresquement parlant, un superbe pays. Il y a en Angleterre des arbres de mille ans, beaucoup d'arbres de cinq cents ans, des forêts entières du temps de Henri VIII ; et à tout cela on ne touche point, si ce n'est pour prolonger la vie des vieux géants qui ont abrité tant de générations. Comme on n'a pas besoin de tuer des arbres pour se chauffer, on les respecte, on les soigne, on leur applique même une sorte d'art chirurgical : on cautérise leurs plaies, on bouche leurs trous, on leur organise des béquilles sous les branches, ou des armatures autour de la taille, quand ils deviennent infirmes ou estropiés,

Digitized by Google

quand l'âge les détériore et les fait incliner vers la tombe.

Les arbres sont bien heureux dans les pays où l'on brûle du charbon !

En tout pays, les artistes font toujours plus nature qu'on ne croit. Ils ne peuvent se soustraire au milieu qui les enveloppe. Quand on a vécu dans un pays, on finit par s'apercevoir que ses artistes indigènes l'ont toujours et partout assez bien représenté. Ce qui, de loin, semblait des singularités, des interprétations infidèles, des impressions trop fantasques ou des erreurs ridicules, on le voit soi-même, à quelque moment imprévu : ciel, terre ou personnages.

En Angleterre, dans cette île qui est comme un grand navire à flot, l'atmosphère est toujours brumeuse et un peu opaque; mais, quand on s'est promené dans la campagne, à distance des villes, quand on a vu le soleil, transperçant ce brouillard marin, éclater sur une végétation saine et plantureuse, illuminer les épaisses ramures des arbres qui poussent en toute liberté; puis, à son coucher, enflammer des masses de nuages toujours interposés entre l'éther bleu et le sol anglais, on comprend les contrastes et les brusqueries d'oppositions un peu *crues* qui se rencontrent d'habitude chez les paysagistes anglais. De même, quand on a assisté à des réunions anglaises, à des meetings, à des fêtes quelconques, où se heurtent, dans les ornements de toute sorte et dans les costumes, les couleurs les plus disparates, on ne s'étonne plus du goût, du style et de la couleur des peintres anglais en général.

Digitized by Google

Dans les paysages de Constable il y a du vert, du bleu, du rouge, du jaune, effrontément posés là où le peintre en a vu, en étudiant le site qu'il a représenté. Cette naïveté hardie serait périlleuse, si l'artiste n'était pas doué en même temps de l'instinct des harmonies et de cette rare faculté en vertu de laquelle on saisit et on exprime le caractère saillant d'un morceau quelconque, détaché de l'ensemble de la création.

Constable possède aussi cette unité précieuse qui domine la variété des détails, et ses paysages, si multicolores, donnent d'abord l'impression de la contrée qu'il a voulu rendre. Après quoi l'on admire l'abondance et la richesse de son interprétation.

L'Exhibition de Manchester n'a réuni que six tableaux de Constable; ce n'est pas beaucoup lorsqu'il s'agit d'un maître de cette importance; peut-être Constable est-il trop artiste pour la foule de ses compatriotes, qui lui préfèrent, je le crains, beaucoup d'enlumineurs adroits, mais vulgaires. L'Anglais, dans son appréciation des beaux-arts, a toujours quelque chose de l'industriel : ce qui le ravit, ce sont les phénomènes matériels produits par un tour de main, les opérations difficiles et brillantes, les trompe-l'œil. Le salon de figures en cire, de la fameuse Mme Tussaud, à Londres, compte plus de visiteurs que la National Gallery. A Manchester, le salon des aquarellistes est plus fréquenté par la *gentry* anglaise que la galerie des maîtres anciens.

Sur les six tableaux de Constable, il y en a cinq heureusement qui sont de première qualité, aussi beaux que le Champ de blé, de la galerie Vernon

Digitized by Google

(n° 130), lequel passe pour un des chefs-d'œuvre du maître [1].

Le plus grand de ces paysages (6 pieds de large sur 5 de haut) est intitulé: La Cathédrale de Salisbury, et appartient à M. Samuel Ashton. Il devrait plutôt s'appeler *the Rainbow*, car il y a un arc en ciel comme dans le fameux paysage de Rubens. Le premier plan est occupé par des terrains incultes, des broussailles, des pieux, d'une large exécution. Au delà coule une rivière que traverse une charrette à trois chevaux, le premier, blanc,—les deux autres, rouges. A gauche, de grands arbres, derrière lesquels, sous de fortes ombres, plusieurs édifices; à droite, des prés. Sur un plan reculé, vers le milieu, pointe la flèche de la cathédrale qui a donné le nom au tableau.

Le ciel est très-tourmenté, car il y a de l'orage dans l'air, de la pluie là-loin, du vent parmi les feuillages.

1. Vernon Gallery, qui est pourtant la galerie nationale, consacrée à l'école anglaise, n'a que deux peintures de Constable; il faut que les tableaux de Constable soient très-rares. Le Champ de blé a 4 pieds 8 pouces sur 4 pieds. Il a été gravé par D. Lucas. Ce sont les admirateurs de Constable qui, après s'être cotisés pour l'acheter, l'ont offert à la nation. Au premier plan, un chemin, sur lequel monte un troupeau de moutons, suivi d'un chien noir. A gauche, le petit berger, en gilet rouge, boit dans une mare, couché à plat ventre. — L'autre Constable est intitulé la Ferme de la vallée; cette ferme est celle où naquit l'artiste, dans le comté de Suffolk. De l'eau en avant, avec trois vaches qui se baignent, et un bateau où sont un homme et une jeune fille; à droite, grand bouquet d'arbres; vers le milieu, au second plan, la maison, au pied de laquelle passe l'eau; il doit y avoir là quelque part un moulin, où le *beau meunier*, comme on appelait John Constable dans sa jeunesse, a sans doute remué des sacs de farine; à gauche, campagne unie sur un ciel gris, extrêmement vigoureux. 5 pieds de hauteur sur 4 de largeur.

Digitized by Google

Tout cela est senti profondément et peint avec un emportement magistral; seulement la touche, en certains endroits, est un peu tapotée. Le paysagiste français qui ressemble le plus à Constable, M. Troyon, a souvent aussi ce défaut-là.

Deux paysages, l'un appartenant à M. W. O. Foster, l'autre à l'Académie royale, portent le même titre : Barque passant une écluse, et représentent le même endroit, pris à peu près du même point, mais avec des épisodes différents; dans le tableau de M. Foster, la barque va descendre; elle va remonter, dans le tableau de l'Académie. Le tableau de M. Foster est en hauteur, 5 pieds sur 4; celui de l'Académie est en largeur, 4 pieds sur 3 environ.

Dans le premier, un homme en gilet rouge, figure de 8 pouces, lève le barrage devant la barque qui arrive de droite sur le canal bordé d'arbres. Très-beaux terrains en avant dans le coin droit. A gauche on voit le bas de l'écluse avec ses pieux dont les rudes silhouettes se couchent dans l'eau. Sur l'autre rive de cette partie inférieure du canal, l'homme de halage, en bonnet rouge, attend, avec son cheval et ses câbles, que la barque ait glissé mollement dans le défilé du barrage. Tous les fonds à gauche offrent un pays découvert. Ciel toujours très-accidenté. Belle pâte, touche libre et ample, superbe couleur. Ce chef-d'œuvre a été admirablement gravé à l'aquatinte par David Lucas.

L'autre passage d'écluse montre de nouveau notre éclusier en gilet rouge. Sur la droite se prolonge au loin le canal ombré par sa bordure d'arbres. A gauche,

Digitized by Google

le bateau se prépare à remonter. Toujours ciel d'orage, et très-vaillante exécution.

Le Cheval blanc est encore un paysage de même importance. Tout le premier plan est couvert d'eau, jusqu'au bord du cadre. Sur cette sorte de lac, le beau cheval blanc navigue dans une barque. Au second plan, contrée agreste, avec un groupe de chaumières au milieu, de grands arbres à gauche, et vers la droite un chemin aboutissant à l'eau, où trois vaches boivent. Cette eau, le ciel, les arbres très-franchement verts, mais glacés, en certaines lumières, de gris argentin, l'harmonie générale, tout est parfait. Le tableau a 6 pieds de large sur 4 de haut, et appartient à M. Richard Hemming.

Le Pont rustique, non catalogué dans la première édition, appartient à M. F. T. Rufford. Largeur 5 pieds, hauteur 4 pieds. Ici Constable a des qualités qui font songer à Velasquez, quoiqu'il n'en ait pas cependant la légèreté. Au delà d'un ruisseau, surmonté d'une passerelle, et où boit une vache, de grands arbres, d'une vigueur succulente, sont pailletés par des éclats de rayons entre les feuillages. Effet splendide, un peu sauvage, et très-poétique.

Le sixième paysage, avec animaux, appartient à sir G. H. Beaumont.

Constable était fils d'un riche cultivateur, et c'est dans le domaine pittoresque dont le tableau de la National Gallery offre un souvenir, qu'il contracta l'amour naïf de la nature et qu'il en étudia le caractère et les caprices. La vie aux champs est assez indispensable aux paysagistes, surtout dans les années

Digitized by Google

de l'enfance et de la jeunesse, où se gravent d'ineffaçables impressions.

Wilkie était fils d'un docteur, le révérend pasteur de Cults, et sa première éducation a dû aiguiser son esprit; c'est à elle sans doute qu'il doit sa subtilité et sa finesse.

Voici maintenant un de leurs contemporains [1], grand artiste aussi, et qui était le fils d'un petit barbier d'une petite rue de Londres, dans Covent Garden. Turner enfant a sans doute rasé et coiffé plus d'un gentleman de bas étage et les figurants du théâtre voisin. Mais bientôt, quittant « les perruques et les fers à friser, » dit un journal anglais, il put obéir à sa vocation d'artiste, grâce au généreux patronage du docteur Munro, amateur et collectionneur de peintures. Le docteur Munro était riche surtout en aquarelles de Sandby, de Cozens, de Gainsborough, qui servirent aux premières études de Turner, en compagnie d'un autre jeune aquarelliste, Thomas Girtin, né la même année que lui, et mort à l'âge de vingt-sept ans, en 1802!

Dès 1789, je crois, Turner envoya quelques aquarelles à l'Exhibition annuelle de l'Académie royale, et, en 1792, sa première peinture à l'huile. Il n'avait que dix-sept ans. Dès 1800, il fut élu associé de l'Académie, et, en 1802, académicien.

1. Turner naquit en 1775, Constable en 1776, Wilkie en 1785. Constable mourut en 1837; Turner en 1851 seulement, et par conséquent âgé de 76 ans; rude vieillard qui a peint jusqu'à la fin, un peu follement il est vrai. Le catalogue de Manchester, par faute typographique sans doute, donne 1854 comme date de la mort de Turner.

Digitized by Google

Quelle longue carrière, depuis 1789 jusqu'à 1851, et bien remplie! Les tableaux et les aquarelles de Turner sont innombrables. La galerie Vernon lui a consacré des salles entières; à Manchester aussi, ses aquarelles seules remplissent un salon, et, dans les galeries de peinture, il a vingt-quatre tableaux.

Turner a excité en Angleterre un fanatisme extraordinaire. Il n'y a que les Anglais pour se passionner avec un pareil patriotisme. Les apologistes de Turner l'appellent l'*immortel*, le *messie;* ils le considèrent comme un révélateur et lui sacrifient sans façon les peintres du plus haut génie.

M. Ruskin surtout est un des critiques qui a poussé cet enthousiasme jusqu'au délire. Il n'y a sorte de propagande qu'il n'ait faite pour son idole : livres, brochures, articles de journal. A Vernon Gallery, le catalogue[1],

1. Dans l'intérêt de l'école anglaise, on devrait bien faire pour Vernon Gallery un catalogue spécial et impartial, historique et non critique, comme on a fait récemment pour la National Gallery, de Trafalgar Square, où sont les anciens maîtres étrangers. Il faut répéter que personne sur le continent ne connaît l'école anglaise, qu'on ne sait pas le premier mot de la biographie et de l'œuvre des peintres anglais les plus célèbres dans leur pays. Le nouveau catalogue de la National Gallery prouve que les Anglais font toujours à merveille ce qu'ils veulent faire. Il se place à côté des catalogues du Louvre et du catalogue du musée d'Anvers, deux exceptions parmi les catalogues des musées européens. Il a été rédigé par M. Ralp N. Wornum, et revu par le peintre académicien, sir Charles Lock Eastlake. Le nom de chaque artiste est accompagné d'une biographie sommaire, pour laquelle on a consulté, en toute langue, les travaux les plus compétents; chaque tableau est suivi de sa tradition et de toutes les notes intéressantes qui le concernent : ses prix, ses graveurs, ses particularités de toute sorte. Voilà ce qu'il conviendrait d'avoir sur les collections de tous les pays afin d'arriver à faire une histoire générale de l'art, qui n'a jamais été faite.

Digitized by Google

consacré en grande partie à Turner, où Turner est glorifié, et tous les autres, sauf Hogarth, *abîmés*, y compris Reynolds, Gainsborough, et surtout Lawrence, est, je suppose, de M. Ruskin, aussi bien que la brochure : *Notes sur la collection Turner à Marlborough House*, qui se vend avec le catalogue anonyme, dans l'intérieur du musée, et à la porte, et dans la rue.

M. Ruskin a étudié et analysé jusqu'à la plus extrême minutie tout l'œuvre de Turner, et personne, assurément, ne le connaît aussi bien que lui. Il divise la carrière de Turner en quatre périodes : 1° De 1800 à 1820, l'artiste consulte et imite successivement les maîtres doués des qualités qu'il désirait s'approprier; 2° De 1820 à 1835, il travaille sur les principes qu'il avait découverts durant le cours de ses études; n'imitant plus personne, mais s'efforçant de produire de beaux effets et aspirant, selon les théories alors acceptées par tous les artistes, à un *idéal* éloigné d'une traduction réelle de la nature; 3° De 1835 à 1845, son propre génie a conquis entièrement la vraie théorie de l'art. Il était revenu de l'*idéal* [1], mais il reproduisait, aussi énergiquement que possible, les simples impressions qu'il recevait de la nature, en y associant son sentiment profond; 4° En 1845, sa santé déclinant, son esprit et surtout sa vue déclinèrent aussi. Les tableaux peints dans les cinq dernières années de sa vie sont d'une valeur tout à fait inférieure.

1. « He thought little of *ideals*, » dit M. Ruskin, qui méprise beaucoup l'idéal en peinture, et qui là-dessus peut-être n'a point si grand tort. Écrivain très-spirituel d'ailleurs, et tout à fait indépendant de préjugés quelconques, — excepté des préjugés anglais.

Digitized by Google

Ces catégories assez arbitraires de M. Ruskin ne manquent pourtant pas de justesse. Elles englobent à peu près tout l'œuvre, si prodigieusement divers, de Turner. Dans sa période d'imitation il a égalé, en s'inspirant de leur style, Claude, Canaletti, Ruysdael, de Koninck, Aart van der Neer, Cuyp, et bien d'autres. Dans sa période originale, il a fait quelques chefs-d'œuvre extraordinaires, incomparables à quoi que ce soit dans toute l'histoire de l'art. Cela suffit à classer Turner parmi les grands maîtres; car je ne connais qu'une mesure pour évaluer les artistes : c'est l'originalité. Les grands maîtres sont des originaux qui ne ressemblent à personne, et à qui tout le monde s'efforce ensuite de ressembler. Dans sa période de décadence, il a fait des images horriblement fantastiques, où, sur des fonds de liquide, tantôt jaune, tantôt rougeâtre, dansent des fantômes impossibles. C'est surtout dans une des salles de Vernon Gallery que sont rassemblés les curieux exemplaires de ce dernier style désordonné.

A Manchester, sur les vingt-quatre tableaux de Turner, on en compte une douzaine qui se rapprochent des Hollandais ou de Claude.

Tel est le tableau de 8 pieds de large sur 4 de haut, intitulé la Vendange à Mâcon, et appartenant au comte de Yarborough, ainsi que le Naufrage du Minotaure.

Ce tableau de vendange est aussi beau qu'un Claude. Il est tout à fait de la première manière et fut peint pour le grand-père du présent comte de Yarborough, qui, avec deux autres noblemen, avait souscrit une somme d'argent afin de faciliter au jeune artiste les moyens d'aller étudier sur le continent les œuvres des

Digitized by Google

grands maîtres. Cette peinture fut exposée à l'Académie royale en 1803. Le comte de Yarborough vient de la faire graver à ses frais, ainsi que le Naufrage du Minotaure, par M. Barlow, et il a fait présent de ces planches, avec le droit de les exploiter, à une société fondée en faveur des artistes (*the Artists' general benevolent Institution*), « dans l'espoir, dit le catalogue, que les autres propriétaires d'œuvres distinguées suivront cet exemple. » Excellent exemple, en effet, pour propager la connaissance et l'amour des arts. Ces mœurs anglaises sont admirables, quand on songe que ce sont les citoyens eux-mêmes, aussi bien des classes dites inférieures et des classes moyennes, que de la classe aristocratique, qui, par initiative personnelle, par souscriptions volontaires, par libéralités privées ou efforts associés, s'empressent de faire tout ce qui peut contribuer à la civilisation et à la grandeur de leur pays.

Tels sont un petit chef-d'œuvre, une Marine, effet d'orage, qu'on prendrait pour un Ruysdael et qui appartient à Miss Burdett Coutts, dont le goût est si délicat; — une Scène de rivière, avec des pêcheurs, composition tranquille, et fine dans les fonds comme les meilleurs Hollandais, à sir P. M. de Grey Egerton; — une Scène de côte, très-rapprochée du style de Cuyp; à M. Francis Tongue Rufford; — un Pont sur la Tamise, qui ressemble encore à Cuyp et à Constable; appartenant à M. Joseph Gillott; — une Habitation (Henley House) sur le bord de la Tamise, toujours comme les maîtres anciens; à M. John Miller; etc., etc.

Mais, quand Turner est original, il ne l'est pas à moitié; je ne parle pas de sa période insensée, où

Digitized by Google

ses imaginations ne sont plus que des éblouissements et des rêves confus; je parle de l'époque où, à la vérité, il était déjà fou de la lumière — il l'a toujours été, — mais où l'esprit était sain, volontaire, et conduisait la main comme une esclave qu'elle est.

Il y a ainsi à Manchester trois ou quatre tableaux stupéfiants[1] :

Par exemple, Cologne et l'arrivée du bateau-poste, effet de soir, où, sous le soleil couchant, tout prend

1. Impossible d'analyser ici tous les autres tableaux de Turner; voici la nomenclature de ceux qui ne sont pas cités dans cette revue rapide : Pluton emportant Proserpine, et un Effet de soleil levant parmi le brouillard; deux toiles, à M. John Chapman; — le Château de Dunstanborough, à M. T. Birchall; — les Bouches de la Tamise, au soleil levant, à M. William Wells; — le Château de Dolbadarn, peinture de réception de l'auteur comme associé à l'Académie, exposée en 1799, appartenant à l'Académie royale; — Vue d'un pont, et Van Tromp, deux toiles, à M. John Miller; — le vieux quai Margate, à M. Bonamy Dobrée le jeune; — une espèce d'inondation, intitulée *Meeting of the waters*, à M. Joseph Gillott; — le Lac et la tour de Tabley, les Chutes du Rhin à Schaffhausen, deux toiles, à lord de Tabley; — le Pas de Calais, à M. John Naylor; — une marine et un paysage, au comte d'Essex.

Les aquarelles de Turner, au nombre de quatre-vingt-une, et parmi lesquelles plusieurs sont aussi belles que des Claude, que des Ostade, que des Bonington, représentent aussi des paysages, des villes, des ruines, des marines; des vues d'Italie, prises à Milan, à Florence, à Naples; des vues de France, prises à Granville, à Saumur, à Tours; des vues de Suisse, de Grèce, etc., etc. Elles appartiennent à quelques-uns des propriétaires des tableaux que nous avons cités : A MM. Thomas Ashton, John Miller, Thomas Birchall, etc.; et à MM. Henderson, Munn, Vaughan, Clutterbuck, Allnutt, Wilson, Dillon, Lupton, Woodd, Pemberton, Freeland, Todd, Langton, Rodgett, Pilkington, Loyd, Holmes, Davies, Hawkins, Hippisley, Pender, Preston, James, Munro de Novar (sans doute un des descendants du protecteur de Turner); au révérend Coleridge; à Mrs Cooper et à miss Miller. On voit par cette liste combien Turner est estimé en Angleterre, et combien sa popularité y est étendue.

Digitized by Google

une teinte uniformément jaune d'œuf, tout, le ciel, les terrains et le fleuve, les monuments et les bateaux; grande toile de 6 à 8 pieds, exposée en 1826, et achetée par M. John Naylor, à la vente de M. Wadmore en 1854, 2000 guinées! Voilà du moins une admiration qui s'escompte en or : plus de 50 000 francs, c'est honorable! mais trop cher néanmoins, quel que soit le génie du peintre.

Par exemple, un tableau plus petit, intitulé Saltash et appartenant à M. John Miller : la lumière partout rayonnant et scintillant, comme dans ces effets d'extrême chaleur où l'on voit le long de la terre brulée une sorte de pétillement des reflets du soleil.

Par exemple, — et c'est là le chef-d'œuvre, celui que je prendrais pour me représenter le génie de Turner dans sa franchise tout exceptionnelle, et absolument dégagé de toute influence des anciens maîtres, — Barnes Terrace, sur la Tamise, tableau de moyenne proportion, exposé en 1827 et appartenant à M. Samuel Ashton. M. Ashton doit être un amateur raffiné, car c'est à lui aussi qu'appartient la Cathédrale de Salisbury, ou l'Arc-en-ciel, de Constable.

Cette terrasse, ou plutôt ce quai sur le bord de la Tamise, est pris d'affilée, comme certaines vues des canaux de Venise par Canaletti : le parapet, de travers en travers de la toile, avec une rangée d'arbres, assez grêles; on ne voit que cela. A droite, en bas du parapet, doit couler la Tamise, et à gauche, le long de la chaussée, on peut supposer des *rows* de maisons; mais il y a trop de soleil, irradié dans une atmosphère brumeuse et poussiéreuse, pour qu'on puisse discerner ce qui est

Digitized by Google

à l'entour. Ce qu'on voit des arbres et des pierres, tout est enveloppé et dévoré par la lumière; tout semble être la lumière même et jeter aussi des rayons et des étincelles. Claude, le suprême illuminateur, n'a jamais rien fait d'aussi prodigieux.

A première rencontre, ce tableau fait ouvrir de grands yeux et même de grands bras. On ne sait trop que penser de ce phénomène. Un observateur léger et superficiel pourrait s'en aller en riant, mais en emportant toutefois sous ses paupières un tourment, un cauchemar, qui se moquera de lui, la nuit prochaine. Puis, quand on regarde avec la naïveté vraiment artiste, quand on se rappelle les effets analogues qu'on a saisis parfois dans les moments où la nature se joue des sens de l'homme, quand on pénètre dans cette magie fugitive que le peintre a eu le don de fixer en une image permanente, on est gagné d'admiration pour le génie de Turner.

Barnes Terrace fait comprendre ces réflexions un peu superstitieuses d'un critique anglais : « Nous ne devons pas juger Turner et ses productions comme on juge les esprits et les œuvres vulgaires. Pour l'apprécier droitement, nous devons avoir foi en lui (*we must have faith in him*); dans la certitude que ce qu'il nous présente comme l'interprétation d'une beauté naturelle qu'il a sentie lui-même, est la *vérité* telle qu'elle lui a été *révélée* (*the truth as to him revealed*).... Malgré toute sa réputation d'excentricité, Turner fut un artiste strictement consciencieux, etc. »

Pour moi, j'ai vu aussi, sur le bord de la Tamise, ces effets singuliers de la lutte du soleil contre le

Digitized by Google

brouillard et la poussière, et je tiens ce paysage de Turner, Barnes Terrace, pour un chef-d'œuvre.

Il y a plusieurs années, j'étais lié à Londres avec un gentleman fanatique de Turner, et qui voulait à toute force m'emmener visiter l'atelier de l'illustre vieillard. Turner était déjà retiré en solitaire à Chelsea, sorte de faubourg de Londres, où bientôt après il mourut, inconnu à son entourage, dans un modeste appartement garni, où il s'était caché sous un nom d'emprunt. Car, en ses dernières années, il avait la manie de s'isoler de tout le monde, et c'est à peine s'il communiquait avec quelques intimes et quelques adeptes.

Mon ami avait l'entrée du sanctuaire et il m'y promettait de véritables ébahissements; mais il parlait de Turner avec une exaltation exagérée qui m'effarouchait, et ma tiédeur se refusa toujours à affronter le dieu, sous la conduite de son adorateur. Les profanes n'avaient guère vu d'ailleurs, à cette époque-là, que des tableaux égarés de Turner; car il conservait ses œuvres pour la nation et pour la postérité; la plupart sont aujourd'hui, en effet, au peuple anglais.

Je ne soupçonnais qu'imparfaitement alors le génie étrange et bigarré de Turner; mais je regrette bien aujourd'hui de n'avoir pas connu personnellement ce grand original, — ce grand artiste.

Digitized by Google

V

Bonington, Harlow, Raeburn, Newton, Leslie, Mulready, Webster, Martin, Etty, Muller, Ward, Antony, Stanfield, Roberts, Landseer; les pre-Raphaelites, etc.

Bonington est mort si jeune — à vingt-sept ans! — que ses tableaux sont extrêmement rares. Il appartient à la même génération que Constable, Lawrence, Wilkie, Turner; car, s'il est né après eux tous, il est mort bien avant eux. Les autres ont peint pendant trente, quarante, cinquante ans; lui, peignit pendant dix ans à peine. Il faut avoir du génie pour laisser trace d'un si court passage.

Manchester n'a qu'un seul Bonington : un Turc faisant la sieste; à M. Thomas Birchall. Le rêveur est assis sur des coussins, de face, les jambes croisées, dans la pénombre que produit un grand rideau rouge. Il a un turban blanc, une veste et des hauts-de-chausses, vert foncé; des sandales rouges. De sa main droite il tient nonchalamment une longue pipe. Fond gris perle, dans les tons de Velasquez. L'ensemble a quelque chose de la couleur de M. Eugène Delacroix, avec un dessin plus exquis, sinon plus expressif. Ce petit bijou n'a pas 1 pied de haut.

Digitized by Google

Au temps de Bonington, qui d'ailleurs vivait en France avec la pléiade de peintres dont Géricault et M. Delacroix sont les principaux représentants, l'école anglaise suivait dans la peinture du portrait le courant de Lawrence, et, dans la peinture familière, le courant de Wilkie. Aujourd'hui encore on ne trouve guère chez les artistes anglais que ces deux genres, sauf quelques individualités, comme M. Landseer, et la fameuse école des pre-Raphaelites, où brillent, c'est le mot, MM. Hunt, Millais et plusieurs autres.

Parmi les peintres qui se rattachent à Lawrence, M. G. H. Harlow en approche le plus. Quelques-unes de ses têtes de jeunes filles ont autant de charme que celles du maître. Il a fait aussi sa Mrs Siddons, en reine Catherine; appartenant à M. George Combe; et divers tableaux, au révérend Leicester, à lord de Tabley, etc.

Sir H. Raeburn, de l'Académie royale, a subi pareillement l'influence de Lawrence, comme le montre son portrait en pied, de grandeur naturelle, d'un chef écossais, appartenant au marquis de Breadalbane.

Parmi les continuateurs de Wilkie, un des meilleurs peintres est G. S. Newton, qui fut de l'Académie royale et qui est mort il n'y a pas très-longtemps, je pense. Son Yorick et la Grisette, à Vernon Gallery (n° 353), est, selon moi, le petit tableau le plus parfait du musée de l'école anglaise moderne. Newton a trois tableaux à Manchester : une Jeune fille à un balcon, à M. William Wells; — l'Étudiant, à l'Académie royale; — et la Scène de la cassette, d'après Gil Blas, au duc de Bedford.

Digitized by Google

M. C. R. Leslie, R. A.[1], a fait aussi beaucoup de tableaux analogues, dont le plus spirituel et le mieux peint est également une scène de Sterne : l'Oncle Toby regardant dans l'œil de la veuve Wadman.

M. W. Mulready, R. A., paraît être le plus apprécié entre les peintres de sujets caustiques et familiers, car ses tableaux appartiennent à M. Thomas Baring dont la collection est si choisie ; à la reine, etc., etc.

M. T. Webster, R. A., est encore à mettre hors ligne en ce genre-là ; son petit tableau appartenant à lord Overstone est extrêmement fin dans les physionomies. Il y a de lui aussi des tableaux appartenant à M. Thomas Baring, à M. Samuel Ashton, à M. W. Wells, à Mrs Gibbons, à Miss Brown, etc.

A présent que nous sommes au milieu des contemporains, dont cependant quelques-uns ont déjà disparu, je ne chercherai aucun ordre, et j'indiquerai brièvement certaines œuvres plus ou moins remarquables.

De John Martin, mort en 1854, et qui eut grand succès et grande réputation, il y a plusieurs tableaux, assez singuliers, appartenant au comte de Grey, au comte de Durham, à sir Walter James, etc.

De William Etty, R. A., très-estimé des Anglais, une quinzaine de tableaux, dont plusieurs ont de véritables qualités de couleur. Les draperies, les entourages, les fonds sont souvent très-bien peints ; mais les figures, avec beaucoup de prétention à l'élégance, sont en général lourdes et mollement dessinées.

1. De l'Académie royale.

Digitized by Google

Ces imperfections sont notables dans un de ses tableaux les plus éclatants : la Toilette, appartenant à M. Thomas Todd; le dessin de ces femmes nues, torses, membres, surtout les bras, les mains et les pieds, est commun, indécis, impuissant. Si M. Etty avait su pincer les formes dans des galbes corrects, il serait un maître. Les terrains, les fleurs, les tons de chair, le ciel révèlent un coloriste. La draperie de la femme debout à droite est comme une palette éblouissante.

Ailleurs, dans le Bivouac d'Amours, à M. Joseph Gillott, les pampres, le ciel, divers accessoires sont charmants; mais les figures sont rondes et sans nerf. On dirait des pastiches de M. Diaz, moins la finesse exquise de son coloris.

M. Müller semble avoir les mêmes préoccupations. Son Marché d'esclaves, à M. G. Reeves, est aussi très-riche de ton, mais faible dans tout ce qui exige de la science et une réflexion attentive. La Danse, à M. Francis Tongue Rufford, est un de ses bons tableaux. Dans ses paysages, il cherche Constable, par exemple dans un excellent paysage à M. Rodgett, et dans un autre paysage à M. Charles Morgan.

Les paysages de M. James Ward, R. A., ont une certaine force qui rappelle aussi Constable, par exemple dans le Château de Donet, à M. C. T. Maud.

Un jeune homme, je pense, M. Antony, a du sentiment et de la couleur dans quelques paysages, notamment dans l'Église abandonnée, appartenant à M. B. A. Butler.

M. Stanfield, R. A., comme peintre de marines, n'a pas beaucoup de supérieurs parmi les peintres des

Digitized by Google

autres écoles contemporaines. La grande Vue du mont Saint-Michel (8 pieds de large), à M. H. W. Eaton; le Naufrage, à M. Birchall, et quelques autres, valent mieux que tous les tableaux de M. Gudin.

M. David Roberts, R. A., encore un bon peintre. Son Intérieur de cathédrale, à M. John Davis, a de la solidité, de la science, une perspective très-bien entendue. Son immense Vue de Rome (12 à 15 pieds de large), prise des jardins du couvent de San-Onofrio, sur le mont Janicule, est de la peinture de décoration, intéressante à la façon des grands tableaux de son presque homonyme, le peintre français Hubert Robert.

Mais, de tous les peintres actuels de l'Angleterre, sir Edwin Landseer est sans comparaison le plus célèbre. Les gravures de ses tableaux sont partout chez ses compatriotes; elles sont même assez répandues sur le continent. Des connaisseurs, qui font autorité, vont jusqu'à le mettre à la hauteur des plus grands peintres d'animaux, de toutes les écoles passées[1]. M. Landseer n'est pourtant pas tout à fait aussi peintre que Rubens et Snyders. Il s'en faut du tout. C'est le côté de la peinture qui est faible dans son talent, ou, du moins, M. Landseer ne commande pas à son exécution. Il est on ne peut plus inégal dans ses tableaux, et l'on en citerait : le Maréchal ferrant, à M. Jacob Bell; les Chiens du mont Saint-Bernard (très-admirés cependant), à M. J. Watts Russell; le Chien et le Lapin, le Lièvre et la Belette, à M. William Wells, et bien d'autres, où l'ampleur du dessin, la couleur, la perspec-

1. M. Waagen, *Revue universelle des Arts*, livraison d'août.

Digitized by Google

tive et le clair-obscur surtout manquent absolument. Mais, comme M. Landseer posséde à merveille ses animaux, comme il a étudié leurs habitudes, saisi leurs allures, pénétré leurs instincts, ses compositions font toujours bien, une fois gravées. Les imperfections de la peinture s'effacent dans une bonne estampe, et l'intelligence du compositeur reste.

Manchester compte quinze à vingt tableaux de M. Landseer, dont le meilleur, et c'est un chef-d'œuvre, est intitulé les Enfants du brouillard (*Children of the mist*). Ces Enfants du brouillard sont des cerfs qui brament sur quelque pointe d'une montagne d'Écosse, au milieu des nuages. L'effet est étonnant et très-poétique. Appartenant à M. Joseph Miller.

Les autres Landseer, presque tous plus ou moins connus par la gravure, appartiennent à MM. William Wells, J. Bickerstaff, John Naylor, Jacob Bell, J. Watts Russell ; à Sir P. M. de Grey Egerton, au général C. R. Fox, au comte d'Essex, au marquis de Breadalbane, et au roi des Belges. Pensez que la reine Victoria et le prince Consort en ont aussi quantité, et des plus beaux. Mais ils n'en ont point envoyé à Manchester, bien sûrs que l'Exhibition abonderait en ouvrages de l'illustre académicien.

Ah les *pre-Raphaelites !* ou *pre-Raphaelistes*, l'un et l'autre se disent, de même qu'on dit aussi *pre-Raphaelisme* et *pre-Raphaelitisme*. M. Ruskin, tient pour cette dernière forme. Le pre-Raphaelitisme — je tiens pour M. Ruskin — est une espèce de manière qui prétend se reporter à l'époque antérieure à Raphaël, lequel sans doute a tout gâté. Voyez comme les peintres du xve siè-

Digitized by Google

cle faisaient des bonshommes qu'on prendrait avec la main, tant ils ont de réalité, tant ils ressemblent aux figures de bois enluminé, telles que Nuremberg en fabrique depuis un temps immémorial ! Voyez comme les fleurettes du gazon et les moindres détails imperceptibles à l'œil nu dans la nature avaient une importance à côté des figures !

La nature vue avec des lunettes, dans le stéréoscope, à travers des vitres de couleur, je ne sais sous quelles influences dépravées, au moyen de je ne sais quels instruments d'optique et de mécanique, mais de manière à tout éclairer et à tout distinguer, voilà ce qui est l'art véritable !

Le pre-Raphaelisme — M. Ruskin peut avoir tort — est convaincu de cette théorie, et il la pratique avec un courage, un talent, presque un génie, qui émerveillent.

M. Millais, M. Hunt, M. Hook, M. Hughes, M. Wallace et toute une confrérie d'artistes infiniment habiles et patients montrent à Manchester leurs chefs-d'œuvre.

Les Feuilles d'automne de M. Millais, par exemple, appartenant à M. John Miller, ont des qualités de premier ordre.

Le Berger et la Bergère, à M. Broderip, le Claudio et Isabella, à M. A. L. Egg, les Deux gentlemen de Vérone, à l'honorable orateur du comité de l'Exhibition, M. Thomas Fairbairn, et les autres œuvres de M. Hunt, sont les plus curieuses du monde.

Un Nuage qui passe, couple de jeunes amoureux couchés dans la campagne, par M. Hook, à M. Ar-

Digitized by Google

rowsmith, sera peut-être un chef-d'œuvre quand il aura été glacé, éteint et harmonisé par le temps.

La Mort de Chatterton, par M. Wallace, encore à M. Egg, le peintre académicien, est à faire grincer des dents.

L'Amour au printemps, par M. Hughes, à M. William Morris, offre des parties délicieuses : une jeune fille, debout, en robe pensée, retournant une tête fine et blonde, pendant qu'à travers une fenêtre garnie de clématites et de fleurs grimpantes, elle glisse sa main et la livre à son amoureux.

Enfin, la Châtelaine, à M. John Miller, par M. W. L. Wyndas, pre-Raphaelite mitigé, est d'une finesse, d'une grâce, d'une distinction adorables.

Il y a de tout assurément, du parfait et du détestable, dans les œuvres de cette école égarée. Les peintres en sont bons ; c'est leur système qui est mauvais.

Mais c'est assez maintenant, comme simple esquisse de l'école anglaise depuis son origine. D'ailleurs, la plupart des artistes britanniques contemporains sont connus sans doute en France et par les amateurs du continent, depuis l'Exposition universelle de 1855. Oublions même un peu les derniers venus, pour ne pas troubler l'admiration que doivent inspirer comme peintres Reynolds, Gainsborough, Constable, Lawrence, Turner ; comme gens d'esprit Hogarth et Wilkie ; d'autres encore, comme ayant manifesté diverses qualités distinguées.

Digitized by Google

Il est temps que ces maîtres entrent dans la confraternité des autres maîtres européens. L'Angleterre a conquis enfin son droit d'affiliation à la grande *Gilde* de l'art plastique. Il lui manquait cette seule illustration. Car, pour l'imagination poétique, pour l'art littéraire, assurément aucun écrivain chez aucun peuple ne surpasse Shakespeare.

Digitized by Google

ART ORNEMENTAL.

Pour *rendre compte* du Musée d'art ornemental, il faudrait commencer par s'en rendre compte à soi-même. Or, ce compte-là est difficile à faire, pour plusieurs raisons.

Premièrement, le nombre des objets d'art exposés dans la halle centrale est d'environ sept à huit mille. En y passant dix heures par jour et ne consacrant que trois ou quatre minutes à chaque pièce, il y faudrait environ trois mois. Combien faudrait-il de volumes pour donner la moindre description des objets intéressants, et presque tous ont de l'intérêt? Un simple catalogue remplirait déjà un gros volume.

Secondement, pour étudier ces merveilles, encore faudrait-il les voir de près, en tous sens, les prendre et les retourner dans sa main. On ne les voit qu'imparfaitement et incomplétement au fond de leurs cases vitrées.

Troisièmement, il n'y a pas au monde un connaisseur qui soit initié à toutes les différentes spécialités de l'*art ornemental*, comprenant toutes les productions de l'adresse humaine, depuis la grande sculpture architecturale jusqu'au moindre bijou, depuis les ameu-

Digitized by Google

blements d'église et de palais jusqu'aux moindres ustensiles d'usage domestique, depuis l'autel qui ornait le sanctuaire jusqu'à la clef qui fermait une petite cassette, depuis les lourdes armures des chevaliers jusqu'à la fine guipure des châtelaines, depuis l'art du ciseleur et du peintre jusqu'à l'art du potier et de l'enlumineur, du forgeron, du relieur, du menuisier, du tapissier, etc., etc.; car il n'y a pas une *industrie* que le génie de l'homme, en y imprimant son originalité, n'ait élevée à la hauteur des *beaux-arts*. Il n'y a pas une classe d'*artisans* qui n'ait eu, en toute époque et en tout pays, ses *artistes*.

Le Musée d'art ornemental, formé à Manchester, contient non-seulement la collection Soulages tout entière, non-seulement une partie de la collection Bernal, dont la vente publique a produit 71 000 livres sterling (environ 1 800 000 fr.), non-seulement les *contributions* des châteaux royaux, de la Tour de Londres, du British Museum, de Marlborough House, de Westminster Abbey, des chapitres ecclésiastiques et d'une foule d'institutions publiques et de sociétés particulières, mais les contributions de toute la haute aristocratie anglaise, qui a même été bien plus généreuse en objets d'art qu'en tableaux. Imaginez le musée Dusommerard mélangé avec le musée d'antiquité et de curiosités du Louvre !

Comment donc faire ? Promenons-nous ! et nous ferons comme on fait à une première visite, dans l'éblouissement de toutes ces magnificences; nous nous arrêterons seulement à certains objets qui frappent, selon la préoccupation qu'on a, il est vrai.

Digitized by Google

La meilleure manière, la seule peut-être de bien voir cette partie de l'Exhibition, serait d'y aller en compagnie successivement de fanatiques de diverses spécialités. Ce procédé m'a réussi plusieurs fois. Pour me reposer de ma préoccupation personnelle, qui est la peinture, je me suis laissé conduire comme un profane au milieu de ces trésors d'art, m'abandonnant à l'inspiration d'autrui. J'ai visité ainsi les collections de la halle centrale avec des gentlemen anglais, avec des artistes allemands, avec un savant historien antiquaire de Paris. Tous s'extasiaient sur quelques raretés précieuses pour leurs études ou à leur goût.

Les Allemands m'ont signalé les patientes ciselures en bois de l'école d'Albert Dürer, les ivoires, les médailles en bronze et les belles verreries émaillées de leur pays.

Parmi les Anglais, les uns m'ont fait remarquer leur céramique, qui ne compte guère dans l'histoire de cet art, et les œuvres de leur grand potier Wedgwood, qui ne date malheureusement que du XVIIIe siècle ; les autres, des bijoux que porta la reine Élisabeth ; la plupart, les immenses pièces d'orfévrerie, plus ou moins modernes, tout en or et en argent massifs ; les *sportsmen* s'enthousiasmaient surtout devant les armures damasquinées du XVIe siècle : des boucliers et des épées par Benvenuto Cellini ; des casques, des cuirasses, des chanfreins et des mors, des équipements de toute sorte pour chevalier et pour cheval, les plus merveilleux du monde ; et l'armure complète d'Alphonse, duc de Ferrare, et l'épée de Philippe II, et le bâton du duc d'Albe, et le pistolet de Louis XIV ;

Digitized by Google

Louis XIV avait un pistolet! pour passer le Rhin sans doute.

Cette collection d'armures est, après la vieille et incomparable collection de la Tour de Londres, la plus superbe qui existe. Elle est due, en partie, à la célèbre collection de Sir Samuel Meyrick, prêtée par son héritier, le colonel Meyrick, et à la riche collection de M. Mayer, de Liverpool, principalement pour les antiquités celtiques et anglo-saxonnes. C'est là que le savant archéologue français jetait des exclamations! C'est là qu'il m'a montré des boules d'ambre, talismans druidiques[1], appelées *œufs de serpent;* un riche bracelet à plusieurs torsades d'or, retrouvé dans une tourbière; trois boucliers, dont deux ronds et un oblong; le bouclier oblong a ceci de particulier, que sa forme, exceptionnelle parmi les armes découvertes dans la Grande-Bretagne, est, au contraire, la forme dominante parmi les armes sculptées sur l'Arc d'Orange, le monument à figures le plus important qui subsiste sur les anciens Gaulois du continent. Ce bouclier, unique, est en bois revêtu de bronze, orné d'une espèce de tige terminée par un double rinceau très-élégant; au milieu de la tige, une bosse de bronze, incrustée de corail. Il vient du pays de Galles et des anciens chefs Kymrys, ainsi que les deux autres boucliers, qui sont ronds et formés de cercles alternatifs de cordons en torsade et de têtes de clous.

A mon tour, j'ai entraîné l'amateur français devant

1. Le British Museum en possède d'autres, plus précieux encore, en pierre blanche, sur laquelle sont peintes en rouge des étoiles ou sphères rayonnantes.

Digitized by Google

les productions artistiques de son pays aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, devant les émaux de Limoges, dont Manchester offre des pièces tout à fait extraordinaires, devant les poteries de Palissy et de l'école de Nevers, devant les délicieuses reliures de la bibliothèque du *chevalier* Grolier, comme les Anglais l'appellent; nous avons vu là, reliés par Gaston, des Aldes que nous aurions bien voulu manier et feuilleter. Dans la série de la céramique, je lui ai fait admirer quatre œuvres de l'artiste anonyme qui, au temps de François Ier et de Henry II, sur les bords de la Loire, quelque part non loin des châteaux de Chambord et d'Amboise, habités par les Valois, fit cette prodigieuse faïence qu'on nomme *Faïence de Henry II* ou de Diane de Poitiers[1].

Ces quatre pièces méritent une description particulière. On sait combien cette faïence est rare, et qu'il n'en existe qu'une trentaine d'exemplaires. M. Sauvageot et M. Préault en furent, je crois, les premiers collectionneurs en France, et M. Sauvageot a donné sa collection au musée du Louvre. Le musée Dusommerard possède aussi une des plus belles pièces de maître, une grande coupe intacte avec son couvercle.

Sur les quatre pièces de Manchester, une appartient à M. George Field, et les trois autres appartiennent à Sir Antony Rothschild.

La principale à M. Rothschild est un chandelier de plus de 1 pied de haut, et dont la base a environ

1. Il faut bien la nommer maintenant : *faïence d'Oiron*, depuis les découvertes récentes de M. Fillon, qui prouvent que ces merveilles étaient fabriquées à Oiron, près Thouars.

Digitized by Google

5 pouces de diamètre. Ce petit monument s'élève par étages successifs, avec des décorations variées : d'abord trois têtes de satyres ; au second étage, trois enfants nus avec des colliers ; ces figures ont 2 pouces et demi de haut ; près des enfants, des écussons avec les deux D de Diane de Poitiers, accolés, l'un à rebours, ⅁D, et reliés par une barre mitoyenne entre les deux jambages extérieurs, pour former l'H de Henry II ; puis, des clefs et des croix à trépied sur de petits piliers avec guirlandes pendantes. Sur les piliers sont aussi des lettres, ou peut-être de simples décorations qui figurent . Plus haut, trois têtes de lion ; plus haut, des petites consoles avec coquilles et le chiffre IHS, des palmettes, etc. Enfin, au couronnement supérieur, sont des écussons à trois fleurs de lis.

Les ornements, sur le fond blanc jaunâtre, sont de quatre tons : bistre et brun, vert et bleu.

M. Rothschild a payé 6 à 7000 francs ce chandelier, qui vaut plus du double aujourd'hui[1].

La seconde pièce à M. Rothschild est une aiguière, de 7 pouces de haut, et dont l'orifice a 2 pouces et demi de diamètre. Le pied triangulaire et à trois étages est formé par des consoles superposées. Pour anse, un grand satyre cramponné, qui, dressé de toute sa hauteur, aurait environ 5 pouces de proportion ! Je ne

1. M. Fiorentino a raconté, dans un feuilleton, que M. de Rothschild avait acheté 20 000 francs au compositeur Strauss une aiguière de cette faïence mirifique, « avec les armes de Montmorency-Laval sur le couvercle. »

Tout récemment le fameux Biberon de la galerie Pourtalès vient d'être acheté près de 30 000 francs, pour le South-Kensington Museum de Londres.

Digitized by Google

connais du maître, et j'ai vu à peu près toutes ses pièces, aucune autre figure aussi grande.

Ce satyre, dont la tournure rappelle le style florentin, repose sur une console formée par une tête à barbe. Il a les cheveux couleur nankin, des cornes vertes, des ailes vertes, les pieds fourchus. A l'avant du vase est une grande salamandre, accrochée par ses pattes de griffon, et la tête retournée, gueule ouverte; elle porte des cornes, et sur le dos un écusson. Trois tons : jaune, bistre et vert, sur le fond blanchâtre.

Le troisième morceau (je ne suis pas aussi sûr qu'il appartienne à M. Rothschild) est une coupe d'environ 6 pouces de haut et de 4 pouces de diamètre. Le couvercle manque. Au pied sont des dessins bruns et de petits mascarons; sous la coupe, des entrelacs en bistre; au milieu du fond intérieur est coloriée une décoration très-importante : les trois croissants de Diane surposés, leurs six pointes en dehors, et entourés d'une cercle d'entrelacs avec coquilles en bistre et une couronne à fleurs de lis.

Cette coupe au croissant et le chandelier au D sont du temps de Henry II. L'aiguière à la salamandre est du temps de François Ier.

La quatrième pièce, appartenant à M. George Field, porte aussi la salamandre de François. C'est une salière sexagone, montée sur un socle creux, dans l'intérieur duquel sont trois figures debout, juxtaposées en manière d'une triple cariatide. Au pied du socle, une double rangée de mascarons; en haut, trois mascarons et trois coquilles, aux six angles du sexagone. Dans le fond de la coupe-salière, la grande salaman-

Digitized by Google

dre peinte au bistre. Toujours, en sorte d'arabesques, les ⊳o⊲ qu'on remarque sur l'aiguière de la même époque.

Les vrais amateurs anglais ont une grande estime pour cette faïence délicate, mince, fine, et dont les formes élégantes ont beaucoup d'analogie avec l'art de Cellini. Le Catalogue ne serait pas éloigné de croire qu'elle est l'œuvre de Girolamo della Robbia (neveu du célèbre Luca), qui était en France vers ce temps-là.

Dans cette catégorie des terres cuites, des faïences et des porcelaines, tous les pays ont là des chefs-d'œuvre : l'Espagne, ses fantaisies de style mauresque ; l'Italie, ses majolicas de l'école de Raphaël ; la Chine, le Japon, la Perse, leurs plus brillants exemplaires ; la Saxe et Sèvres, des compositions et des services de la plus charmante qualité.

La catégorie des ornements byzantins est aussi, je crois bien, plus riche qu'aucun musée du continent : crosses d'évêques, croix, autels et reliquaires ; coffrets et bijoux, niellés, incrustés de pierres fines ; tout cela venant des trésors des vieilles abbayes et des vieilles églises, des universités d'Oxford et de Cambridge, etc. ; tout cela est à donner le vertige, et, bien souvent, il faut aller s'asseoir à l'écart sur quelque banquette et se recueillir en fermant les yeux.

Ce que j'ai étudié spécialement pour moi, ce sont seulement les objets qui se rapportent plus directement à la peinture et à la statuaire. En fait de peintures antiques, il y a quelques morceaux de fresques du plus beau style ; une fresque de Pompéï, Femme nue, haute de 8 pouces, tenant de la main droite une

Digitized by Google

couronne. Ah ! le grand art ! et que les meilleurs peintres de la Renaissance italienne en étaient encore loin ! — Une fresque d'Herculanum, une Psyché; l'Amour avec son flambeau descend vers elle; autour du sujet, des statues dans des niches, des arabesques et décorations; 8 pouces carrés environ. — Une autre fresque d'Herculanum, Diane et Actéon sans doute, figures de 6 pouces, dans un paysage, avec un entourage de médaillons; 1 pied carré. — Que c'est beau ! et ce n'est pourtant là que de l'art romain, pastichant l'art grec, à l'usage de l'ornementation domestique.

Je crois que ces débris de l'Antiquité appartiennent à M. Mayer, de Liverpool.

En sculpture, un chef-d'œuvre, bien rare, qui m'a arrêté tout d'abord et retenu longtemps, est un bas-relief de Donatello, en pierre grise, appartenant à lord Elcho : Femme de profil, de grandeur naturelle, en buste; le relief est presque plat et n'a pas 3 lignes de saillie dans ses plans les plus avancés; le modelé n'en est pas moins aussi juste, aussi tournant que si la figure était sculptée en ronde bosse. Par quel artifice ces grands statuaires florentins arrivaient-ils à un tel résultat ? Ce fut là ce que Jean Goujon chercha toujours et ce qu'il obtint à peu près, quelquefois. Mais ce qui est le plus admirable, c'est la correction du galbe de cette tête, dont les lignes sont nettes et volontaires comme le trait d'un graveur de génie sur le cuivre. Et que le type de la femme est élégant et fier ! Ce genre de beauté-là s'est perdu depuis le XVIe siècle.

Il y a aussi des bronzes de la Renaissance qui sont bien étonnants : un Neptune nu, appuyé sur son tri-

Digitized by Google

dent, figure de 1 pied et demi de haut, par Benvenuto Cellini, je pense ; — un Thésée enlevant une Amazone, avec un élan et une fougue impossibles ; l'ambition du grandiose poussait souvent les Italiens du XVIe siècle jusqu'à l'exagération : ce Thésée, pour paraître plus grand, a au moins quinze têtes de proportion. Ces bronzes doivent appartenir à la reine (Windsor Castle).

Le Catalogue attribue au Torregiano, à qui l'Angleterre doit la superbe statue monumentale en bronze de Henri VII, à Westminster, un buste en bronze de ce roi. Je n'ai point vu le bronze, mais j'ai vu la terre cuite, de grandeur naturelle, et d'une énergie incomparable. C'est un chef-d'œuvre, qui provient de la collection de Strawberry Hill et qui appartient à lord Elcho, l'heureux propriétaire du Donatello.

De la tête de Cromwell, il y a bronze, marbre et médaillon. Le bronze surtout a un grand caractère. Je ne sais pas si c'est celui-là que le Catalogue, par une singulière inadvertance, attribue aussi à Torregiano ! Le rival de Michel-Ange était mort avant la naissance de Cromwell.

A Raphaël, qui est censé avoir fait aussi de la sculpture, notamment une statue de Jonas, on attribue le marbre d'un Enfant monté sur un dauphin. Je crois qu'il est question de cet Enfant au Dauphin dans l'excellente *Histoire de Raphaël*, par M. Passavant. A mon sentiment, pour ces quelques œuvres de sculpture qu'on rapporte au peintre d'Urbin, il n'en a jamais fait que le dessin, tout au plus. Et quant à l'Enfant marin de Manchester, ce n'est même pas une très-

Digitized by Google

belle œuvre : le dessin en est court, l'exécution ronde et molle.

Un autre marbre bien plus vigoureux est un petit Ganymède que l'aigle enlève en le saisissant par le bas charnu de la croupe ; œuvre très-originale, très-savante, tout à fait magistrale. Il paraîtrait, d'après le Catalogue, où d'ailleurs il est difficile de se reconnaître, que ce Ganymède serait du sculpteur anglais Flaxman. Il y a de quoi surprendre. Le talent de Flaxman, comme il se montre dans ses œuvres à l'abbaye de Westminster, et dans ses dessins au trait pour l'illustration d'Homère, est si froid, si roide, si académique, si classique dans le mauvais sens du mot !

Plusieurs des sculpteurs anglais renommés, de la génération actuelle et de la génération précédente, sont représentés à l'Exhibition par des marbres placés entre les colonnades. On y distingue Chantrey, Gibson, Baily, Wyatt, Westmacott, etc. Parmi eux sont quelques étrangers : Canova, Thorwaldsen, Bosio, Louis Schwanthaler, de Munich, le baron Marochetti, M. J. Geefs, le Belge, et M. J. Debay, le Français.

Mais tous ces marbres modernes ensemble ne valent pas le moindre intaille grec, la moindre bague de la Renaissance, le moindre filet de verre vénitien. La série des pierres gravées, des camées (il y en a qui ont près d'un pied de large), des petits bijoux de toilette féminine, etc., la plupart de la collection de M. Mayer, de Liverpool, — et la série des verres de Venise sont encore à vanter parmi les curiosités principales de l'Exhibition. Le *Times* est si émerveillé de la délicatesse exquise du verre vénitien, qu'il va jusqu'à

Digitized by Google

ne pas trouver « improbable » la vieille tradition suivant laquelle les coupes de cette fabrique enchantée se brisaient au moindre contact du poison ; phénomène qu'on n'a malheureusement jamais vu se produire au temps des Borgia.

Attendez : il y a encore des émaux de Petitot, par douzaines ; des mosaïques de toutes les époques et de toutes les dimensions ; des tapisseries du moyen âge et des siècles plus récents ; des meubles sculptés, des meubles de Boule, des lits embaldaquinés, des coffres en métaux ciselés ; des fauteuils gigantesques, en chêne et en cuir, où se sont assis sans doute des chevaliers de la Table-Ronde et autres héros bardés de fer ; il y a enfin toute la *furniture* des palais, des maisons, des boutiques, des camps, des chaumières, qu'ont habités les ancêtres des Anglais et les nôtres.

Aux amateurs qu'intéressent tant de *trésors d'art* indescriptibles, réunis à Manchester, il n'y a qu'une chose à dire :

Allez-y voir !

Digitized by Google

NOTES COMPLÉMENTAIRES.

Quelques efforts que l'auteur ait faits pour parler un peu de tout dans ce travail rapide sur l'Exhibition de Manchester, comme il a donné un certain développement à la catégorie des peintres anciens, partie saillante de l'Exhibition, il a dû glisser, bien malgré lui, sur quelques autres catégories dignes du plus haut intérêt.

Le *department* de la gravure eût exigé un compte rendu spécial. Mais, pour examiner, même sommairement, cette nombreuse et magnifique collection, comprenant tous les maîtres, de tous les pays, depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours, un volume comme celui-ci eût été à peine suffisant. En fait de gravures, d'ailleurs, sauf pour les pièces introuvables ou nouvelles, il n'y a guère de possible que des catalogues, puisque chacun peut *voir*, *avoir*, et *savoir* les pièces ordinaires.

La série des aquarellistes anglais a aussi beaucoup d'importance, car elle rassemble les plus beaux exemplaires des plus habiles artistes *in water-colours*. Mais c'est toujours un peu la même chose, et d'ailleurs on est sûr de retrouver tous ces brillants aquarellistes

Digitized by Google

contemporains aux exhibitions de leur Société et dans les autres expositions publiques.

Il y a encore les peintres modernes, principalement de l'école française, et les plus renommés ; mais ceux-là se retrouvent également aux Salons annuels de Paris et même aux expositions périodiques des autres pays.

Il convient cependant, pour compléter un aperçu de l'ensemble des *Trésors d'art* exposés à Manchester, de donner du moins ici une espèce de nomenclature de ces trois catégories.

PEINTRES MODERNES. — Trois maîtres français contemporains, les seuls parmi les modernes, ont eu l'honneur d'être rapprochés des maîtres anciens dans le salon consacré à la *contribution* du marquis de Hertford. Ce sont M. Decamps : son célèbre tableau du Supplice des crochets ; M. Horace Vernet : un Camp d'Arabes ; et M. Paul Delaroche, une espèce de Madone, dans une espèce de style italien.

Les autres peintres modernes ont été distribués dans la galerie à mi-étage, qui circule autour de l'hémicycle de la halle centrale. L'école française y compte des œuvres célèbres et quelques œuvres distinguées. En voici la liste :

M. Granet : des Franciscains ; à la reine Victoria.

M. Delaroche : un portrait de Napoléon ; au duc de Portland ; et le petit tableau de Napoléon traversant les Alpes, sur un mulet conduit par un montagnard ; à M. John Dillon.

M. Ary Scheffer, dix tableaux, presque tous connus par la gravure : Francesca da Rimini, à M. John

Digitized by Google

Dillon ; — Première entrevue de Faust et de Marguerite ; Scène d'amour dans le jardin ; Marguerite à l'église ; et la Vision ; ces quatre épisodes, du Faust de Goethe, appartiennent à M. Samuel Ashton ; — Saint Augustin et sa mère, sainte Monique ; à M. Richard Holland ; — Dante et Beatrix, à M. Hemming ; — le Christ pleurant sur Jérusalem, à M. Robert Barnes ; — la Madeleine, à Mrs Schwabe ; — et le Christ enseignant l'humilité, à M. John Aikin.

M. Horace Vernet : Scène du siége de Rome, à M. W. Bower ; et Vittoria di Albano, à M. J. B. Hewitt.

M. Meissonier : un Atelier du temps de Louis XIV ; à M. Thomas Baring.

M. Troyon : deux paysages ; l'un, au paysagiste Thomas Creswick, de l'Académie royale ; l'autre, à M. M. Uzielli.

M. Chavet : deux petits tableaux ; l'un, au même M. Thomas Creswick ; l'autre, au *chairman* du comité de l'Exhibition, M. Thomas Fairbairn.

Mlle Rosa Bonheur : deux paysages avec animaux ; l'un, à M. A. H. Novelli ; l'autre à M. F. Fallowes.

M. Auguste Bonheur : paysage et animaux, à M. John Pilkington.

De l'école allemande, il y a deux tableaux importants :

L'Incrédulité de saint Thomas, par M. Overbeck, Frederick, je suppose, quoique le Catalogue fasse précéder le nom, de l'initiale B et non de F. Le Christ est debout, de profil à droite, torse nu, draperie blanche. Thomas, agenouillé devant lui, touche la plaie ; sa robe est vert-de-gris, sa lourde draperie, jaune d'ocre.

Digitized by Google

A droite, Pierre et Jean, debout, figures coupées par le cadre. Beaucoup de correction et un certain sentiment. C'est assez beau, dans ce genre-là. Appartenant à M. A. J. B. Hope, qui, à en juger par ce tableau, n'a pas en peinture les mêmes goûts que M. H. T. Hope, l'amateur des maîtres hollandais.

Le Christ bénissant les petits enfants, par M. Hess; peinture sur fond d'or; à M. F. Howard.

De l'école belge :

La Reine de Hongrie faisant l'aumône, grand tableau par M. de Keyser, directeur du musée d'Anvers; appartenant au roi des Belges.

Deux tableaux de moutons, par M. Verboeckhoven; à M. F. Perkins, qui ferait bien de les vendre.

Un tableau de M. de Braeckeleer, à M. J. Anderson; et un tableau de M. van Schendel, à M. J. Dingwall.

De M. Calame, de Genève: deux paysages suisses, etc.

AQUARELLISTES. — J'ai indiqué en note, au ve chapitre sur les Hollandais (p. 319), les quelques dessins d'anciens maîtres étrangers, qui ouvrent la série et servent d'introduction à l'école des aquarellistes anglais. Car ce sont les artistes anglais qui occupent à eux seuls les salles consacrées aux aquarelles. Il n'y a, je crois, d'égarés parmi les dessins anglais, qu'un Decamps (appartenant à M. J. H. Hawkins), ce n'est pas le plus faible; un Vidal, à M. F. G. Livingstone, ce n'est pas le moins charmant : un Ary Scheffer, les Femmes souliotes, à M. John Barratt : un Calame, à M. T. Fairbairn; et quelques autres comme MM. Hildebrandt, Francia, van Hove, etc.

Digitized by Google

On sait quelle estime prodigieuse les Anglais accordent à leur école d'aquarellistes. Les peuples sont comme les hommes, et surtout comme les femmes : ils s'efforcent souvent de mettre en relief certaines de leurs qualités secondaires, insignifiantes et même vulgaires, pendant qu'ils oublient de faire valoir le meilleur de leur nature. C'est peu de chose que les brillants aquarellistes de l'école anglaise contemporaine, à côté de Reynolds, de Gainsborough, de Constable, etc. Ces grands peintres sont le véritable titre artiste de l'Angleterre. Mais les enlumineurs devant lesquels s'extasient leurs compatriotes ne compteront guère dans l'histoire de l'art; non pas à cause du genre lui-même et du procédé : on peut faire des chefs-d'œuvre à l'eau comme à l'huile, avec un bout de fusain comme avec une brosse. Les dessins des maîtres sont aussi précieux que leurs tableaux.

Mais les aquarellistes anglais, si adroits qu'ils soient, cherchent dans leur travail je ne sais quelle industrie luisante, qui n'a rien de commun avec l'art. Si on collait toutes ces aquarelles, bout à bout, sans laisser d'intervalle, sur un grand mur, ça ne ferait qu'une seule marqueterie, uniformément jaunâtre, dangereuse pour les yeux en bonne santé. Je sais par cœur tous les tableaux des anciens maîtres, les mille qui sont là; je les ai emportés tous dans mon souvenir, et je pourrais en faire, de loin, des croquis exacts. Mais je ne me rappelle pas une seule des aquarelles de l'école du XIXe siècle, sauf les Bonington, le Constable, les Wilkie, quelques Turner, et deux ou trois autres. Car ce qui manque à ces

Digitized by Google

cruelles enluminures, toutes pareilles, c'est le caractère et l'originalité.

Il y a des exceptions, bien entendu, et cette critique ne s'applique point du tout à l'origine de l'école, où l'aquarelle n'était pas un métier, mais un délassement des artistes formés par d'autres études. Il faut d'abord mettre à part les maîtres en peinture :

Reynolds : le Triomphe de la sculpture sur la peinture, deux enfants, au pastel et à l'aquarelle : au révérend Isaac Spenser.

Gainsborough : cinq chefs-d'œuvre : des Bestiaux dans une mare, pure aquarelle, exquise; à M. Edward Holmes ; et quatre études, à la plume et lavées ; à M. J. W. Croker ; la Femme se promenant dans un parc est superbe et de la plus grande tournure.

Bonington : six petites merveilles : une marine (la Felouque), et une autre marine avec un quai, à M. Frank Dillon ; une Scène de côte, première qualité, à M. Thomas Birchall ; Vérone, délicieuse aquarelle, à M. W. Smith; Venise, à M. H. Cheney; et Sur l'Escaut, à M. E. Cheney.

Constable : des Moutons, à MM. Agnew.

Wilkie : huit morceaux ; compositions, études et croquis, à l'encre et à l'aquarelle, appartenant à MM. T. Birchall, Lewis Loyd, John Allnutt et E. Cheney.

Turner : un œuvre entier, depuis son début jusqu'à 1838. Voir la note, p. 424, au chap. IV de l'École anglaise.

Les aquarellistes de la fin du XVIIIe siècle offrent aussi beaucoup d'intérêt.

Paul Sandby, né à Nottingham en 1725, mort à Lon-

Digitized by Google

dres en 1809, John Cozens, mort en 1794, et Thomas Girtin, dont nous avons parlé à l'article Turner, sont les fondateurs de l'école des aquarellistes. Cozens et surtout Girtin ont un véritable talent, de la légèreté, de la finesse, un sentiment tranquille et sincère de la nature.

De Paul Sandby, on compte une quinzaine d'aquarelles, appartenant presque toutes à M. William Sandby.

De Cozens, dix, à MM. W. Hookham Carpenter, G. Smith, W. Smith, H. Vaughan, et à Mrs Cooper.

De Girtin, quinze, dont plusieurs petits chefs-d'œuvre, par exemple: la Vue de Durham, à M. H. Vaughan; un Village irlandais, à M. J. Pilkington; une Marine avec orage, à miss Miller; des Chiens, d'après Morland, à M. John Henderson; le Château de Tattershall, à Mrs Cooper; une Scène de Rivière, à M. John Moss, etc., etc.

Je noterai maintenant les artistes les plus connus:

Thomas Bewick, le graveur, né en 1753, mort en 1828 : 5 pièces.

Stothard : 19 pièces, y compris un dessin de son fameux Pèlerinage à Canterbury. Stothard est un artiste distingué, quoique faible dans sa peinture. Ses dessins et aquarelles valent mieux; plusieurs sont très-fins et très-élégants.

Sir Augustin W. Callcott, de l'Académie, né en 1779, mort en 1844 : 8 paysages, marines, ruines, etc. De la science et de la conscience.

Samuel Prout, mort en 1852 : 11 pièces, vues d'architecture principalement; de Rome, de Venise, de Dresde, de Strasbourg, etc.

Copley Vandyke Fielding : 22 paysages et marines.

Digitized by Google

John Martin : 5 pièces, dont le Dernier homme. Martin affectionnait la peinture des cauchemars.

George Cattermole : 30 pièces excellentes. Les aquarelles de M. Cattermole ont eu, je crois, du succès à l'Exposition universelle de Paris.

Carl Haag, l'aquarelliste royal : 8 pièces, dont une, le Matin dans les montagnes d'Écosse, appartient à la reine : on y voit la reine elle-même, sa famille et sa suite, en train d'escalader le Lochnagarr; une autre, Scène du soir, à Balmoral, appartient au prince Consort.

Louis Hague, qui a aussi de la réputation : 10 pièces, Intérieurs de monuments, etc.

William Hunt, le *pre-Raphaelite* : 30 pièces, d'une terrible couleur.

J. D. Harding : 10 pièces.

W. Mulready : des études académiques, appartenant à l'école de dessin de Kensington.

J. F. Lewis : 10 pièces. Vues d'Espagne, d'Italie, etc.

W. Callow : 6 pièces, d'architecture principalement.

David Roberts : 37 pièces, dont 18 Vues de la Terre-Sainte, appartenant à la comtesse douairière d'Ellesmere.

Sir Edwin Landseer : 2 pièces seulement, dont un Chasseur avec des chiens, à M. T. Birchall.

Stanfield : 17 marines, paysages, etc.

W. J. Müller : 13 paysages d'Orient, etc.

Gravure. — Dans la première édition du catalogue provisoire, la gravure occupe 82 pages! Aussi, pour le second tirage, a-t-on séparé en un petit volume le catalogue des estampes, et on le vend à part.

Digitized by Google

2000 pièces! tous les noms les plus célèbres! des nielles! des états uniques! des raretés d'un prix fou! Que faire en présence de pareils trésors? Inscrire à la file les noms des maîtres? ils y sont tous : Italiens, Allemands, Flamands, Hollandais, Français, Anglais. Nous avons déjà dit ailleurs qu'il y avait 15 à 20 nielles, venant des collections Holford, Hawkins, Wellesley; le Maître de 1466; Martin Schön, Israël de Mecken, Albert Dürer, Cranach, Lucas de Leyde et toute l'école du Nord; Pollajuolo, l'élève de Ghiberti; Mantegna, Robetta, Zoan Andrea, Niccolo Beatrice, Jacques de Barbary, Campagnola, le Francia, Marc-Antoine (environ 90 pièces!); et Augustin Vénitien, et Marc de Ravenne, et Caraglio, et Bonasone, et les Ghisi, et toute l'école du Midi; Jean Duvet, le grand maître français; et les de Passe, et les Wierix, Goltzius, Müller, et tous les Hollandais; Vorsterman, Bolswert, Paul Pontius, et tous les graveurs de l'école de Rubens; puis, Claude Mellan, de Poilly, Edelinck, Nanteuil, Masson, Larmessin, Audran, les Drevet, etc; puis, Wille, Balechou, Strange; Hogarth et Woollett; Raphaël Morghen, Porporati, Berwick, etc.; jusqu'à M. Desnoyers et à M. Mercuri.

Puis, les eaux-fortes de Claude, de van Dyck, de Hollar, de Rembrandt, de Cuyp, d'Adriaan van Ostade, de Paulus Potter, de Karel du Jardin, de Ruisdael, de Berchem, de Waterloo, d'Everdingen, etc.

Cette catégorie des eaux-fortes est extraordinaire. De Rembrandt, que j'ai étudié spécialement, il y a des pièces inestimables, par exemple l'Ephraïm Bonus, premier état, « avec la bague noire; » il n'en existe

Digitized by Google

que trois : celle-ci, à M. R. S. Holford, une au British Museum et une autre au Musée d'Amsterdam. La plupart des autres Rembrandt, et les plus rares, appartiennent au duc de Buccleuch ; mais on s'est trompé sur son portrait du *bourgmestre* Six, indiqué comme étant de premier état. Les deux seules épreuves connues, de premier état, avec des tailles au-dessus de l'appui de la fenêtre, derrière le bourgmestre, sont au Musée d'Amsterdam et au Cabinet des estampes de Paris. Le Musée d'Amsterdam a refusé 25 000 francs de son épreuve.

Viennent ensuite les graveurs anglais jusqu'à Samuel Cousins et aux autres de notre temps. On pense bien que le fameux Livre d'études, *Liber studiorum*, de Turner, gravé ou retouché par lui-même, est là, en épreuves d'essai, de tous tirages, et dont plusieurs planches n'ont jamais été publiées.

Dans la gravure sur bois, il y a aussi des curiosités, jusqu'à de vieux bois pour l'illustration de livres japonais. Dans la lithographie, la série des premiers essais tentés en Angleterre. Dans la photographie, des centaines de portraits d'hommes illustres de tous les pays, d'Anglais principalement ; des vues et des monuments de toutes les parties du globe; des reproductions de tableaux célèbres, etc., etc.

Cette simple indication de ce que contient la galerie des gravures montre qu'un compte rendu détaillé en eût été presque impossible, à moins d'y consacrer des in-folio.

Digitized by Google

APPENDICE.

Rectifications et adjonctions.

Il n'y eut jamais pour un critique plus belle occasion de faire quantité de fautes, qu'en rendant compte de cette prodigieuse Exhibition de Manchester, à laquelle l'aristocratie anglaise avait envoyé ses vrais *trésors*. Car il fallait, à l'improviste, parler de tous les arts, dans tous les pays et dans tous les temps, — *de omni re scibili* en matière d'art !

De plus, ce livre, très-rapidement écrit pour un journal, fut imprimé loin de l'auteur. Lorsque nous en reçûmes à Londres le premier exemplaire, nous l'ouvrîmes avec effroi. Il pouvait y avoir, dans ces 460 pages, de quoi nous faire pendre, de nos propres mains, ou par le bourreau anglais qui n'exerce pas encore trop bien son état, ou par ce tortionnaire, plus cruel que les bourreaux patentés, par l'impitoyable critique des diverses nations dont nous avions eu à juger les produits artistiques.

La critique, en effet, nous a étendu sur son chevalet, mais sans nous causer trop de dommage ; car, chose amusante ! les Français ont approuvé en général nos appréciations, si ce n'est pourtant que nous sommes injustes envers l'école française ; les Anglais ont été assez contents de nous, en ce qui concerne l'art du continent, sous réserve de l'école anglaise, trop lestement pesée ; les Belges ont adhéré à l'ensemble de nos jugements sur les écoles du Midi et du Nord, protestant toutefois que nous ne comprenions pas parfaitement Rubens et van Dyck.

A cela l'auteur s'attendait ; car il s'était efforcé de s'élever au point de vue européen, tandis que les différents peuples se considèrent encore comme des individualités rivales, aussi bien dans leur histoire que dans leur vie présente.

Digitized by Google

Allons, puisque chacun d'eux a trouvé que justice était rendue aux autres, tout est bien! — *All right!*

Un peu rassuré de ce côté, nous avons été tourmenté par un certain nombre de fautes typographiques et par deux ou trois inexactitudes qui sont de notre propre fait. Nous saisissons donc avec empressement cette occasion de corriger et de rectifier quelques-unes de ces erreurs.

Quelques noms d'abord : il faut lire *Velazquez* et non Velasquez, *Antonie Mor* et non Antonis de Mor, Henri *met de Bles* et non Met de Bles, Michiel *van Coxcyen* et non Cocxie, *Gildemeester* et non Geldermeester; *Gonzales* et non Gonzalès, *Frans* et non Franz (quand il s'agit des Flamands), *Gerard* et non Gérard, *Philip* et non Philips (à Koninck), *Leonardo* et non Lionardo (au Vinci); lord *Danby* et non Derby (p. 193), *Mrs* (madame) et non MM. Hunter (p. 409), *Mrs Jameson* et non Jameson tout court. Il faut lire aussi : *Meisterstücken* et non Meisterstucks, *Schuttersstukken* et *Regentenstukken*, au lieu de Schutterstuks et Regentenstuks, etc.

Quelques dates : il faut restituer 1621 au lieu de 1521 (p. 351); le n° 937 et non 237, de Smith, au *David* de Rubens (p. 197); etc.

Quelques rectifications et adjonctions :

Corrége (p. 92). M. Waagen nous a écrit que c'est lui, au contraire, qui a été le premier à reconnaître comme authentique le grand Corrége de la collection de lord Ashburton.

Annibal Carrache (p. 100). La *Boutique de boucher*, qu'il a représentée dans le tableau appartenant à Christ Church College, doit être celle de son cousin Vincenzo Carracci (père de Lodovico), qui était boucher à Bologne.

Velazquez (p. 113). Dans son *Handbook to the paintings by ancient masters in the Art Treasures Exhibition*, M. Scharf raconte ceci :

Digitized by Google

« Au portrait de *Halmale* par *Velazquez* se rattache un curieux incident. La peinture était toujours restée dans la famille Halmale jusqu'à ces dernières années. Le propriétaire n'avait jamais voulu s'en défaire, à moins qu'on ne consentît à lui laisser couper et conserver les armoiries peintes à gauche à l'angle du fond. Avec cette mutilation, la peinture fut vendue. Peu après, l'acheteur gagna par présents un domestique, devint possesseur du fragment armorié et le fit aussitôt remettre à sa place dans la toile. »

Ce Henry de Halmale peint par Velazquez, est sans doute le Hendrick van Halmale, ancien bourgmestre d'Anvers, qui fut *Hooftman* de la gilde de Saint-Luc en 1655. Où et comment Velazquez a pu le peindre, je ne sais; car Velazquez n'est jamais venu dans le Nord et il ne sortit de l'Espagne que pour aller en Italie. Mais peut-être le *seigneur* Hendrick van Halmale, qui était un personnage considérable à Anvers, fit-il le voyage d'Espagne, et alors, — ne fût-ce que par l'entremise de Rubens, — il dut être en relation avec le peintre de Philippe IV.

Schauffelein (p. 143). Notre ami, M. Charles De Brou, qui est terrible pour les dates — et qui a bien raison, ici par exemple, — nous a fait remarquer que le portrait de ce « vieillard à barbe blanche, » peint par Schauffelein, ne pouvait pas être, comme l'intitulait le Catalogue de Manchester : « le portrait de Hans Sebald Beham, » puisque ce Beham est né à Nürnberg en 1500, et qu'il est mort en 1540, ou peut-être en 1550, si l'on en croyait le Catalogue du Musée de Vienne. D'ailleurs Schauffelein aussi mourut en 1540, ou peut-être même en 1539 : M. Waagen, dans son Catalogue de Berlin, balance entre ces deux dates.

Cranach (p. 145). Il a fait aussi des sujets *religieux*, surtout dans ses commencements, et plusieurs de ces compositions sont gravées. — Voir Bartsch, t. VII.

Van Eyck (p. 151-52). On peut lire dans l'excellent Catalogue du Musée de Berlin, par M. Waagen, la description des six volets avec leurs six revers, nos 512-523.

Digitized by Google

L'*Adam et Eve*, si longtemps cachés dans une sacristie de Gand, sont aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Ce n'est pas sans peine que le gouvernement belge a réussi à conquérir ces chefs-d'œuvre pour les livrer à l'admiration des artistes et du public. « L'acquisition par l'État des deux volets d'*Adam et Ève* a eu lieu aux conditions suivantes :

1° Payement d'une somme de 50000 francs, destinée à faire exécuter des verrières peintes pour l'église Saint-Bavon;

2° Le don des copies de six volets de l'*Agneau mystique* (ceux qui ont été vendus en 1806), peintes par Michel Coxcie, et achetées par le département des Beaux-Arts, à M. Nieuwenhuys;

3° L'exécution, aux frais du gouvernement, de copies des volets d'*Adam et Ève*, faites pour rétablir dans son ensemble l'œuvre des frères van Eyck. » (Catalogue du Musée de Bruxelles, 1863.)

Voir, sur les van Eyck, le savant livre de MM. Crowe et Cavalcaselle : Les *Anciens Peintres flamands*, leur vie et leurs œuvres. Publié en anglais, traduit par M. Delepierre et publié à Bruxelles, chez Heussner. Voir aussi, sur les van Eyck, le *Manuel de l'histoire de la peinture*, publié par M. Waagen, en allemand, en anglais et en français.

Rogier van der Weyden (p. 158). L'*Adoration des Rois*, que le catalogue de Manchester lui attribue, et qui est pourtant signée A. W., est le tableau de l'ancienne collection Aders, et M. Passavant l'attribue à Lievin de Witte. Mais le prénom Lievin, pas plus que le prénom Rogier, ne s'accommode guère avec l'initiale A. du prénom dans la signature.

Memling (p. 157 à la note). Un peu de mauvaise humeur contre les baptiseurs et débaptiseurs de tableaux à propos justement du *Baptême du Christ* du Musée de Bruges, nous avait fait maintenir l'attribution de cette peinture à Memling. Depuis trois ans, nous avons étudié à nouveau, bien des fois, le tableau en litige, par comparaison avec celui qui est en face, le *Saint Christophe* provenant de l'hôpital Saint-Jean. Assurément, ils

Digitized by Google

ne sont pas du même maître, et le *Saint Christophe* étant de Memling, le *Baptême du Christ* n'est donc pas de lui. Il paraîtrait qu'il en existe une gravure du milieu du XVIe siècle, laquelle aiderait peut-être à constater le véritable auteur de ce chef-d'œuvre.

Cette première rectification de la note (p. 157) a été écrite en 1860 et insérée dans la seconde édition. Depuis, M. James Weale, Anglais, établi à Bruges, et à qui l'on doit de précieuses découvertes sur Memling, a publié, dans son Catalogue du Musée de Bruges, des documents décisifs, concernant le *Baptême du Christ*, tant discuté. Il résulte des trouvailles de M. Weale que le *Baptême du Christ*, donné à une confrérie de Bruges par les héritiers de Jean des Trompes, ancien bourgmestre de cette ville, a dû être peint vers 1508, c'est-à-dire une douzaine d'années après la mort de Memling, décédé en 1495, comme on le sait maintenant, d'après les pièces publiées par M. Weale.

Nous ajouterons ici la brève analyse des découvertes de M. Weale sur Memling.

Dès 1479, on trouve Memling établi à Bruges, dans une belle maison à lui, rue du Pont-flamand (aujourd'hui rue Saint-George). Il avait encore d'autres propriétés sur lesquelles il payait des rentes, et, en 1480, il est du nombre des bourgeois notables de Bruges qui prêtent à la ville une certaine somme pour les frais de la guerre entre Maximilien et la France. Il était marié à une femme prénommée Anne, qui mourut en 1487. Il en avait trois enfants, deux fils et une fille.

A la page 161, ligne 18, le Memling dont il est parlé représente une *Adoration des Rois* et non une *Adoration des Bergers*.

VAN DER GOES et MABUSE (p. 158–159, 166 et 167). Ces fameux volets catalogués Mabuse dans la collection de Hampton Court, catalogués d'abord van der Goes à Manchester, puis, dans la seconde édition du Catalogue, réattribués à Mabuse, étaient censés représenter, toujours suivant les Catalogues de Hampton Court et de Manchester à la fois : « Jacques IV, roi d'Écosse, et sa femme Marguerite. » Nous avons été, comme

Digitized by Google

tout le monde, bien tourmenté devant ces peintures vraiment merveilleuses. De van der Goes elles ne pouvaient être, car van der Goes n'a jamais été en Écosse peindre d'après nature ces personnages; de Mabuse, c'était très-surprenant; mais, comme nous n'étions pas assez éclairé pour combattre l'autorité des catalogues anglais, nous les avons laissées à Mabuse, tout en constatant les différences de ce style sévère et grandiose d'avec le syle de l'auteur de l'*Adoration des Rois*, authentiquement signée : JENNI GOSSÆRT.

Depuis l'Exhibition de Manchester, la lumière s'est faite enfin sur ces chefs-d'œuvre. Ils ne représentent point Jacques IV et sa femme, mais bien Jacques III et sa femme Marguerite *de Danemark*, ainsi que le prouvent les armoiries avec les trois couronnes de Danemark, Suède et Norwége. Le mariage de Jacques III avec cette Marguerite eut lieu à l'église de l'abbaye de Holyrood en 1469, et leur fils, représenté à l'âge d'environ douze ans, sur l'un des volets, derrière le père, naquit en 1471-72, ce qui donne à la peinture la date approximative de 1484.

Mabuse, qui avait alors tout au plus quinze ans, ne saurait donc en être l'auteur.

Ces chefs-d'œuvre ont été exécutés pour le maître-autel de l'église collégiale de la Sainte-Trinité à Edinburgh, église fondée par Mary de Gueldre en 1462. Il paraît que c'est sous le règne de Jacques VI, peu après son avénement au trône d'Angleterre, qu'ils furent transportés d'Edinburgh à Hampton Court. La reine Vittoria a bien voulu les rendre à l'Écosse, et ils ornent aujourd'hui le palais de Holyrood.

A Hampton Court autrefois, et à Manchester en 1857, on n'a vu qu'une des faces de chaque panneau, qui est peint également sur l'autre face. Au revers du panneau où est représenté le roi, se trouve un Père-Éternel assis et tenant sur ses genoux son fils le Christ mort; au revers du panneau où est représentée la femme, on voit, agenouillé en adoration, Sir Edward Boncle, premier prévost de l'église de la Sainte-Trinité et confesseur de la reine Mary de Gueldre, fondatrice de l'établissement; derrière Sir Boncle, Mary elle-même, en sainte Cécile, touche de l'orgue.

Digitized by Google

Et finalement, de qui sont ces peintures? De quelque élève des van Eyck, probablement? Il paraît que Rubens en parle dans une de ses lettres et qu'il les attribuait à « van Eyck » même.

Nous avons trouvé tous ces renseignements nouveaux, et qui semblent bien authentiques cette fois, dans un petit écrit publié à Edinburgh en 1859, annonçant la reproduction des quatre sujets en chromo-lithographies d'assez grande dimension. Les deux sujets qu'on a vus à Manchester ont été reproduits aussi en photographies dans la collection publiée par les Colnaghi à Londres.

Antonie Mor (p. 171). On peut voir sur lui et ses œuvres un article de W. B. dans l'*Artiste* de novembre 1858.

Joost van Cleef (p. 174). Immerzeel dit que ce grand portraitiste naquit vers 1500 : la date de sa naissance doit certainement être bien antérieure, car ce fou (*de Zotte Cleef*) était doyen de la gilde d'Anvers en 1519 et en 1520 (*Yaerboek*, etc., p. 223). Il fut encore doyen en 1525, ce qui prouve qu'il avait de l'importance dans l'école. Rubens avait trois tableaux de lui, dans la collection inventoriée après la mort du *prince de la peinture*, comme disent les académistes.

Rubens (p. 192). Le portrait de la *Femme de Rubens*, appartenant à la reine d'Angleterre, est parfaitement le portrait de la *première femme*, Isabelle Brandt, ainsi que nous l'avons dit. Il est singulier que des écrivains spéciaux, comme Smith, M. van Hasselt et M. Waagen, l'aient prise pour la *seconde femme*, Helena Fourment. Et encore c'était Smith qui avait vendu le tableau, en 1820, 800 guinées au roi George IV. — La femme de Windsor et de Manchester paraît avoir près de trente ans. Helena Fourment n'avait que vingt-six ans lorsque Rubens mourut en 1640 ; ce qui n'a pas empêché Smith de cataloguer une autre « Helena Fourment à l'âge de 30 ans, peinte par Rubens. » Smith connaissait mieux la peinture que l'histoire

Digitized by Google

de l'art et des artistes. — On peut d'ailleurs consulter la photographie publiée dans la collection Colnaghi.

Mais, dans le tableau où Rubens et sa *femme* sont représentés en campagnards (p. 193-194), c'est bien, cette fois, la grosse Helena, « qui ressemble à une Cérès triomphante. »

(P. 199). Le fameux paysage l'*Arc-en-ciel*, acheté à Gênes, en 1802, par Buchanan, revendu 1,500 guinées à M. G. Watson Taylor, fut payé par lord Orford 2,600 guinées (M. Scharf dit 2,730 livres, ce qui revient à peu près au même), à la vente Taylor en 1823. De 1823 à 1856, date de la vente Orford, ce chef-d'œuvre a donc presque doublé de prix. — Sur la *Prairie de Laeken*, autre chef-d'œuvre cité à la même page, voir le Catalogue de Buckingham Palace, par W. B., dans la *Revue universelle des Arts*.

Rembrandt (p. 246). Au *Siméon* de La Haye et au portrait de jeune homme, datés tous deux de 1631, il faut ajouter le portrait d'homme intitulé à tort : « Hugo Grotius, » au Musée de Brunswick (n° 575), et qui est signé : *Rembrant* (sans le d) 1631. Nous avons découvert aussi un tableau daté de 1630 ! C'est un portrait de vieillard, au Musée de Cassel. Nous l'avons décrit p. 121 de la Galerie Suermondt.

Il paraît qu'à la galerie du comte Schönbürn, à Pommersfelden, près de Bamberg, un *Saint Paul* de Rembrandt porterait, près de la signature, la date de 1626. Je n'ai pas vu ce tableau, qui doit être curieux. Le petit Rembrandt était encore, à cette époque, dans la maison paternelle, Weddesteeg (ruelle de l'Abreuvoir), sur le rempart de Leyde.

Gonzales Coques (p. 233). Le tableau de Gonzales Coques, au Musée de La Haye, très-contestable à première vue, est cependant original. Voir sur ce tableau et sur la biographie de Gonzales : Musées de la Hollande, I, Amsterdam et La Haye, par W. B., p. 297 et suivantes.

Philip Koninck (p. 254). Beaucoup de paysages par Philip Koninck sont signés avec l'initiale du prénom, et il est très-

Digitized by Google

étonnant que Smith n'en ait jamais vu de signés ainsi et qu'il ait hésité sur le prénom même, entre David qui appartient au *de Coninck* d'Anvers, Jacob qui appartient au *Koning* élève d'Adriaan van de Velde, et *Philip* qui appartient au paysagiste élève de Rembrandt. A Dordrecht, chez M. Dupper, à Bruxelles, chez M. Malaise, à Francfort, au Musée, et dans plusieurs autres collections, nous pourrions citer des Koninck signés avec l'initiale P. — Voir, sur les Koninck, MUSÉES DE LA HOLLANDE, I et II, GALERIE D'ARENBERG, GALERIE SUERMONDT, etc.

NICOLAAS MAES (p. 256). L'*Écouteuse*, appartenant à M. Labouchere, est datée 1656, de la bonne époque de Maes, laquelle ne dure guère qu'environ dix ans, de 1650 à 1660. Le beau portrait de la galerie d'Arenberg est daté de la même année. — Voir, sur Maes, les MUSÉES DE LA HOLLANDE, surtout le *Musée van der Hoop* et le *Musée de Rotterdam*.

BROUWER (p. 262). Nous avons eu occasion de revoir le tableau attribué à Craesbeek, au Louvre (n° 97), et nous tenons pour certain que l'homme au grand chapeau est le portrait parfaitement reconnaissable, de Frans Hals, et, davantage, que le peintre à son chevalet est Brouwer lui-même. Les eléments de comparaison ne manquent pas sur ces deux personnages dont van Dyck a fait les portraits.

Nous ajouterons que M. Lacaze et quelques autres amateurs sont d'accord avec nous, au moins sur le portrait de Frans Hals.

METSU (p. 274). Non-seulement Metsu n'est pas mort en 1658, non-seulement il a daté de 1661 le petit *Chasseur* du Musée de La Haye, mais il a daté de 1662 un tableau de la collection de Kat à Dordrecht, et de 1667 un tableau de la collection van Loon à Amsterdam, tous deux signés : *Metsue*. — Voir un article de W. B. dans l'*Artiste* d'octobre 1858.

HOBBEMA (p. 286). Depuis l'Exhibition de Manchester, la biographie de Hobbema s'est éclaircie. M. Scheltema, d'Amsterdam, a publié en hollandais une brochure dont nous avons

Digitized by Google

donné la traduction dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avec le concours de M. De Brou, de Bruxelles. Il en résulte que Hobbema est né à Amsterdam en 1638, qu'il s'y maria en 1668, avec Eeltje Vinck, de Gorinchem, qu'il demeurait alors sur la *Haerlemmer-dijc* (digue de Haarlem), que Jacob van Ruisdael assistait au mariage, comme témoin de son confrère et ami, que Hobbema eut de sa femme cinq enfants, que cette femme mourut en 1704, et que Hobbema lui-même né mourut qu'en décembre 1709, par conséquent à l'âge de soixante et onze ans, sur le *Rozengracht* (canal aux Roses), près du *Doolhof* (Labyrinthe), dans le même quartier pauvre où était mort Rembrandt, et que lui aussi, comme Rembrandt! fut enterré avec les pauvres. Après ces révélations des archives, on peut encore s'écrier : « Quelle étrange destinée! » Rembrandt et Hobbema, morts pauvres et oubliés! quelle bizarrerie du sort!

MIJTENS et JANSON (p. 351). Nous avons éclairci, autant qu'il a été en notre pouvoir, la personnalité de Daniel Mijtens et la biographie de Janson van Ceulen dans le *Musée de Rotterdam*, t. II des MUSÉES DE LA HOLLANDE. On trouve encore de nouveaux renseignements sur les Mijtens dans une curieuse brochure de M. C. Vosmaer, de La Haye : *De haagsche schilders Broederschap* (la Gilde des peintres de La Haye).

HOGARTH (p. 372). La collection dite de Strawberry Hill, où se trouvait l'esquisse du fameux tableau de l'opéra des *Beggars*, avait été formée, dans sa résidence de Strawberry Hill (Colline aux Fraises), par Horace Walpole, l'écrivain qui a laissé des renseignements précieux sur les arts en Angleterre; elle a été vendue et dispersée, en 1845 seulement, après la mort de lord Waldegrave, qui l'avait reçue par voie de substitution et qui mourut insolvable. — C'est Walpole précisément qui raconte, t. IV, p. 168, l'anecdote relative à la *Sigismunda* de Hogarth, dont il est parlé ici aux p. 108 et 374.

LES PEINTRES ANGLAIS. Une transposition de noms a fait égarer Benjamin West parmi « la génération qui naissait vers

Digitized by Google

la fin du dix-huitième siècle » (p. 399). Benjamin West, quoiqu'il ne soit mort qu'en 1820, fut le contemporain de Reynolds et de Gainsborough. Il était né en 1738, quinze ans seulement après Reynolds et onze ans après Gainsborough. Pour tous ces peintres anglais, rapidement esquissés à propos de l'Exhibition de Manchester, nous renvoyons au volume de l'ÉCOLE ANGLAISE dans l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*. Outre une Introduction et un Appendice, nous y avons donné les biographies de Ramsay, Sandby, Gilpin, Wright, Romney, Runciman, Copley, West, Cosway, Mortimer, Fuseli, Barry, David Allan, Northcote, Reinagle, Smirke, Sir George Beaumont, Sir William Beechey, Stothard, Sir Francis Bourgeois, Sir Henry Raeburn, Blake, Hoppner, Opie, Morland, Westall, Howard, Owen, Crome, James Ward, Shee, Thomas Phillips, Bird, Thomson, Girtin, Turner, Constable, John Jackson, Callcott, Allston, Edouard et Jean-Jacques Chalon, Dave, Sir William Allan, Uwins, Burnet, Wilkie, Haydon, Hilton, Nasmyth, Harlow, Etty, Collins, Burnet, Martin, Briggs, Danby, Leslie, Newton, Bonington, Duncan, Muller et Egg. Les biographies de Hogarth, Wilson, Reynolds, Gainsborough, Lawrence et Wilkie, rédigées précédemment par d'autres écrivains, font partie du même volume, grand in-4°, publié par la maison Renouard.

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE

DES NOMS DES ARTISTES MENTIONNÉS DANS CE VOLUME.

Nous avons dû renoncer à mettre, après chaque nom, les renvois aux pages où il est question de l'artiste : la plupart de ces artistes étant nommés un grand nombre de fois dans le cours du volume, cette table déjà longue eût pris des proportions énormes, démesurées. Du reste, l'examen de ces *Trésors d'art* étant fait dans l'ordre chronologique, avec la division des écoles, il sera facile, en consultant seulement le sommaire, de trouver les passages qui concernent spécialement chaque artiste.

Par la même raison, nous avons renoncé à ajouter au nom de l'artiste son pays, sa date et autres renseignements qui sans doute eussent donné à cette table l'intérêt d'un dictionnaire biographique. Nous avons seulement indiqué la spécialité habituelle de l'artiste par une lettre initiale : *p.*, pour peintre; *m.*, miniaturiste; *a.*, aquarelliste; *g.*, graveur; *s.*, sculpteur; *c.*, ciseleur; *ar.*, architecte; *f.*, faïencier; *r.*, relieur, etc.

Nous avons cru devoir enregistrer chaque artiste à son nom le plus vulgaire : Raphaël et non Sanzio, Correggio et non Allegri, Rembrandt et non van Rijn, etc., etc. Les lecteurs à qui s'adresse ce livre sont censés savoir un peu l'histoire de l'art et des artistes, et d'ailleurs ce n'est point dans une table, qu'on pourrait avoir la prétention de la rectifier.

Digitized by Google

Agostino Veneziano, g.
Albani (Francesco), p.
Algardi (Alessandro), s.
Allegrini (Francesco), p.
Allen (J. B.), g.
Alunno (Niccolò), p.
Andrea da Salerna, p.
Andrea del Sarto (Vannucchi), p.
Angelico (fra Giovanni da Fiesole), p.
Antony, p.
Aparicio (Joseph), p.
Aquila, g.
Artois (Jacob van), p.
Aubert, g.
Audran (les), g.

Backhuizen (Ludolf), p.
Baily, s.
Balechou (J. J.), g.
Bandinelli (Baccio), p. s.
Barbary (Jacques de), g.
Barlow (T. O.), g.
Barocci (Frederico), p. g.
Baron (B.), g.
Bartolo di Fredi, p.
Bartolommeo (fra), p.
Bassano (Jacopo da Ponte, il), p.
Battoni (Pompeio), p.
Baugin (Lubin), p.
Beatrice (Niccolò), g.
Beaumont (Sir George), p.
Beham (Hans Sebald), p. g.
Bellini (Gentile), p.
Bellini (Giovanni), p.
Beltraffio (Antonio), p.
Bentley (J. C.), g.
Berchem (Nicolaas), p. g.
Bernini (le cavalier), s.
Berwick (C. C.), g.
Berwick (Thomas), g. a.
Blanchard (Jacques), p.
Bles (Henri met de), p.
Bol (Ferdinand), p.
Bolswert (S.), g.
Bonasone (Giulio), g.
Bonheur (Auguste), p.
Bonheur (Mlle Rosa), p.
Bonifazio, p.
Bonington (Richard Parkes), p. a.
Bordone (Pâris), p.
Bosio, s.
Both (Andries), p.
Both (Jan), p. g.
Bottelini, g.
Botticelli (Sandro), p. g.
Boucher (François), p.
Bourdon (Sébastien), p.
Boydell, g.
Braeckeleer (Ferdinand de), p.
Bril (Paul), p.
Bronzino (Angiolo), p.
Brouwer (Adriaan), p.
Bruyn (Bartholome de), p.
Brvegel de Velours (Jan), p.
Buffalmacco di Christofano, p.
Burbadge (l'acteur), p.
Burgkmair (Hans), g. p.
Burnet (John), g.

Calame (A.), p. a. g.
Callcott (Augustin W.), p. a.
Callot (Jacques), p. g.
Callow (William), a.
Campagnola (les), g.
Campaña (Pedro), p.
Canaletti (Antonio), p.
Cano (Alonzo), p.
Canot, g.
Canova (Antonio), s.
Caraglio (J. J.), g.
Caravaggio (M. A. Amerighi), p.
Carducho (Vincente), p.
Carracci (Agostino), p. g.
Carracci (Annibale), p. g.
Carracci (Lodovico), p.
Carreño (Juan), p.
Castiglione (Benedetto), p.
Castillo (Juan del), p.
Cattermole (George), a.
Cellini (Benvenuto), s. c.
Chambers (T.), g.
Champaigne (Philippe de), p.
Chantrey, s.
Chardin (J. B. S.), p.
Chavet (Victor), p.
Christophsen (Peter), p.
Cimabue, p.
Cima da Conegliano, p.
Cleef (Joost van), p.
Clouet, dit Jehannet, p.

Digitized by Google

Coello (Claudio), p.
Constable (John), p. a.
Cooke (George), g.
Cooper, m.
Cooper, g.
Coques (Gonzales), p.
Cornelisz (Luc), p.
Cornelius (Peter von), p.
Correggio (Antonio Allegri), p.
Costa (Lorenzo), p.
Coster (D.), g.
Courtois (Jacques), dit le Bourguignon, p.
Cousin (Jean), p. s.
Cousins (Samuel), g.
Coxcyen (Michiel van), p.
Cozens (John), a.
Craesbeek (Joost van), p.
Cranach (Lucas Sunder) le vieux, p. g.
Crayer (Gaspar de), p.
Creswick (Thomas), p.
Crivelli (Carlo), p.
Cuijp (Aalbert), p. g.

Dahl (Michael), p.
Daniel de Volterre, p.
Dankers, g.
David (Louis), p.
David d'Angers, s.
Debay (J.), s.
Decamps (Alexandre-Gabriel), p. a.
Delacroix (Eugène), p.
Delaroche (Paul), p.
Denner (Balthazar), p.
Dequevauviller, g.
Desnoyers (Louis-Augustin Boucher), g.
Diaz de la Peña (Narcisse), p.
Dobson (William), p.
Does (Simon van der), p.
Dolci (Carlo), p.
Dominiquin (Zampieri), p.
Donatello, s.
Doo (George), g.
Dossi (Dosso), p.
Dov (Gerard), p. g.
Drevet (P. J.), g.
Dubufe (C. M.), p.
Duccio de Sienne, p.
Duchange, g.
Dughet (Guaspre), p. g.
Dughet (Jean), g.
Du Jardin (Karel), p. g.
Dumont, dit le Romain, p.
Duquesnoy (Frans), dit François Flamand, s.
Dürer (Albrecht), p. g.
Dusart (Cornelis), p. g.
Duvet (Jean), g.
Dyck (Anton van), p. g.

Earlom (Richard), g.
Eastlake (Charles Lock), p.
Edelinck (Gerard), g.
Eeckhout (Gerbrandt van den), p.
Egg (A. L.), p.
Elsheimer (Adam), p.
Engelbrechtsen (Cornelis), p.
Ertinger, g.
Etty (William), p.
Everdingen (Allart van), p. g.
Eyck (Hubert van), p.
Eyck (Jan van), p.

Facius, g.
Faithorne (W.), g.
Falconet (E. M.), s.
Ferrari (Gaudenzio), p.
Feti (Domenico), p.
Fielding (Copley Vandyke), p. a.
Fisher (J.), g.
Fittler, g.
Flatman, m.
Flaxman, s.
Flinck (Govert), p.
Floris (Frans), p.
Forster, g.
Fragonard (J. H.), p.
Francia (Francesco Raibolini), p. g. c.
Francia (Alexandre), p. a.
Franck (J. B.), p.
Freminet (Martin), p.
Furini (Francesco), p.

Gaddi (Taddeo), p.
Gainsborough (Thomas), p. a.

Digitized by Google

Galle (C.), g.
Garofolo (Benvenuto Tisio), p.
Garrard (Mark), p.
Gaston, r.
Geefs (J.), de Bruxelles, s.
Gelder (Arnold de), p.
Gelée (Claude), dit le Lorrain, p. g.
Gérard (François), p.
Géricault (Théodore), p.
Ghiberti, s.
Ghirlandajo (Domenico), p.
Ghirlandajo (Rodolfo), p.
Ghisi (les), g.
Gibbons, s.
Gibson, s.
Gibson, m.
Giordano (Luca), p.
Giorgione (Barbarelli), p.
Giotto di Bondone, p.
Girtin (Thomas), a.
Goes (Hugo van der), p.
Goltzius (Hubert), g. p.
Goodall (Ed.), g.
Gossaert (Jan.), dit Mabuse, p.
Goubeau (Antoine), p.
Goujon (Jean), s.
Goya (Francisco), p.
Granet (F. M.), p.
Green (V.), g.
Greuze (J. B.), p.
Gribelin (Simon), g.
Grimoux (Alexis), p.
Gros (Antoine-Jean), p.
Grüner (Ludwig), g.
Grünewald d'Aschaffenburg, p.
Gudin (T.), p.
Guercino (G. F. Barbieri), p.
Guido Reni, p.
Guttierez (Juan Simone), p.

Haag (Carl), a.
Hackaert (Jan), p.
Hagen (Jan van), p.
Haghe (Louis), a.
Hals (Frans), p.
Harding (J. D.), a.
Harlow (G. H.), p.
Haward, g.
Heem (Jan David de), p.
Heemskerk (Egbert) le jeune, p.
Heere (Luc de), p.
Helst (Bartholome van der), p.
Herrera le vieux, p.
Hess, p.
Heusch (Willem de), p.
Heijden (Jan van der), p.
Hildebrandt (Édouard), p. a.
Hilliard (Nicolas), m.
Hobbema (Meindert), m.
Hoffer, g.
Hogarth (William), p. g.
Holbein (Hans) le vieux, p.
Holbein (Hans) le jeune, p. g.
Hollar (W.), g.
Hondecoeter (Melchior de), p.
Honthorst (G.), dit Gherardo della Notte, p.
Hooch (Pieter de), p.
Hoogstraeten (Samuel van), p.
Hook (J. C.), p.
Hopfer (David), g.
Horebout (Gerard Luc), p.
Hoskins, m.
Houbraken (Jacob), g.
Hove (B. J. van), p.
Hugtenburgh (Jan van), p.
Hugues (A.), p.
Hunt (W. H.), p. a.
Huysmans de Malines, p.
Hulsum (Jan van), p.

Imperiale, p.
Innocenzo da Imola, p.
Iriarte (Ignacio), p.

Janson (Cornelis) van Ceulen, p.
Jervas (Charles), p.
Jode (les de), g.
Jordaens (Jacob), p.
Josepin (le chevalier d'Arpino), p.
Juanes (Juan Vicente), p.
Jules Romain (Giulo Pippi), p.
Justus de Padoue, p.

Keyser (Nicaise de), p.
Keijser (Theodor de), p.

Digitized by Google

KNELLER (Gottfried), p.
KONINCK (Philip), p.
KONINCK (Salomon), p.
KRUG (Lucas), p.
KULMBACH (Hans von), p.

LAAR (Pieter van), dit il Bamboccio, p.
LANCRET (Nicolas), p.
LANDRY, g.
LANDSEER (Edwin), p. g.
LARGILLIÈRE (Nicolas de), p.
LARMESSIN (Nicolas de), g.
LASINIO, g.
LASTMAN (Pieter), p.
LAUNAY, g.
LAURI (Filippo), p.
LAWRENCE (Thomas), p.
LE BAS, g.
LE BRUN (Charles), p.
LE DUCQ (Jan), p. g.
LELY (Peter van der Faes), p.
LENAIN (Louis), p.
LENS (Bernard), m.
LEONI (Pompeio), s.
LESLIE (C. R.), p.
LE SUEUR (Eustache), p.
LE VILLAIN, g.
LEWIS (J. F.), a.
LIEVENS (Jan), p. g.
LINGELBACH (J.), p.
LIPPI (fra Filippo), p.
LOMBARD, g.
LOMBART (Lambert), p.
LORENZO DI CREDI, p.
LOUTHERBOURG (P. H. de), p.
LUCAS (David), g.
LUCAS DE LEYDE (Luc Jacobz.), p. g.
LUINI (Bernardino), p.

MAC ARDELL (J.), g.
MADRAZO AGUDO (Guiseppe de), p.
MAES (Nicolaas), p.
MAÎTRE DE LIESBORN (le), p.
MAÎTRE DE LA PASSION LYVERSBERG (le), p.
MAÎTRE DE WERDEN (le), près DÜSSELDORF, p.
MAÎTRE DE 1466 (le), g.
MAÎTRE FAÏENCIER DE HENRI II (le), f.
MANDER (Karel van), p.
MANTEGNA (Andrea), p. g.
MARATTE (Carlo), p.
MARC-ANTOINE RAIMONDI, g.
MARCO DA RAVENNA, g.
MARGARITONE D'AREZZO, p.
MAROCHETTI, s.
MARTIN (John), p. a.
MASACCIO (Tommaso Guidi), p.
MASSON (A.), g.
MASSYS (Quinten), p.
MAZELL (P.), g.
MAZZOLA (les), p.
MAZZOLINI (Lodovico), p.
MECKEN (Israel von), p. g.
MEER (Jan van der) de Delft, p.
MEIRE (Gerard van der), p
MEISSONIER (J. L. E.), p.
MELLAN (Claude), g.
MEMLING (Hans), p.
MEMMI (Simone), p.
MENGS (Raphaël), p.
MERCURI, g.
METSU (Gabriel), p.
MEULEN (A. F. van der), p.
MICHEL-ANGE BUONARROTI, p. s. ar.
MIEL (Jan), p.
MIEREVELD (Michiel), p.
MIERIS (Frans van) le jeune, p.
MIERIS (Frans van) le vieux, p.
MIERIS (Willem van), p.
MIGNARD (Pierre), p.
MILLAIS (J. E.), p.
MOLENAER (J. M.), p.
MONNOYER (Jean-Baptiste), p.
MOR (Antonie), p.
MORALES (Luis de), p.
MORGHEN (Raphaël), p.
MORLAND (G.), p.
MOUCHERON (F.), p.
MOYA (Pedro de), p.
MOYREAU, g.
MULLER (W. J.), p.
MULLER (J.), g.
MULREADY (W.), p.
MURILLO (B. Esteban), p. g.
MUSSCHER (Michiel van), p.
MUTENS (Daniel), p.

NANTEUIL (Robert), g.

Digitized by Google

NATTIER (Jean-Marc), p.
NAVARRETTE (Juan-Fernandez) et Mudo, p.
NEER (Aart van der), p.
NEER (Eglon van der), p.
NETSCHER (Gaspar), p.
NEWTON (G. S.), p.
NOORT (Adam van), p.
NORTHCOTE (James), p.

OCHTERVELT (Jacob), p.
OLIVER (Isaac), m.
OLIVER (Peter); m.
OPIE (John), p.
ORCAGNA (Andrea), p.
ORLEY (Bernard van), p.
ORRENTE (Pedro), p.
OSTADE (Adriaan van), p. g.
OSTADE (Isack van), p.
OVERBECK (Friedrich), p.
OWEN (William), p.

PACHECO (Francisco), p.
PALISSY (Bernard), f.
PALMA (Jacopo) le vieux, p.
PALMA (Jacopo) le jeune, p.
PARMIGIANINO (Francesco Mazzola), p. g.
PASSE (les de), g.
PATENIER (Joachim), p.
PATENIER (Herry de), p.
PATER (J. B. J.), p.
PELHAM, g.
PENCZ (Georg), p. g.
PENNI (Gian Francesco), il Fattore, p.
PERFETTI, g.
PERINO DEL VAGA (Buonaccorsi), p.
PERUGINO (Pietro Vannucci), p.
PERUZZI (Baldassare), p. ar.
PESELLINO (Francesco), p.
PESELLO (Peselli), p.
PESNE, g.
PETERS (Bonaventure), p.
PETITOT (Jean), m.
PICARD le jeune, g.
PICART (B.), dit le Romain, g.
PIETRO DA CORTONA (Berettini), p.
PIETRO DELLA FRANCESCA, p.
PINTURICCHIO (Bernardino di Benedetto), p.
POELENBURG (Cornelis), p.
POILLY (F. de), g.
POLLAJUOLO (Antonio), p. g.
POND, g.
PONTIUS (Paulus), g.
PONTORMO (Jacopo Carrucci), p.
PORDENONE (G. A. Licinio), p.
PORPORATI (C. A.), g.
POTTER (Paulus), p. g.
POURBUS (Frans) le vieux, p.
POURBUS (Frans) le jeune, p.
POURBUS (Pieter), p.
POUSSIN (Nicolas), p.
PRENNER, g.
PRIMATICCIO (Francesco), p. ar.
PROUT (Samuel), a.
PRUD'HON (Pierre), p.
PYE (CHARLES), g.
PIJNACKER (Adam), p.

QUELLYN (Erasme) le vieux, p.

RAEBURN (Henry), p.
RAGOT, g.
RAIMBACH (Abraham), g.
RAPHAEL SANZIO, p.
REMBRANDT VAN RIJN, p. g.
REYNOLDS (Joshua), p. a.
REYNST (van), g.
RIBALTA (Francisco de), p.
RIBERA (Giuseppe), p. g.
RICHARDSON (Jonathan), p.
RIGAUD (Hyacinthe), p.
ROBBIA (Girolamo della), f.
ROBBIA (Luca della), f.
ROBERT (Hubert), p.
ROBERTS (David), p. a.
ROBETTA, g.
ROBINSON (J. H.), g.
ROELAS (Juan de las), p.
ROMNEY (George), p.
ROOS (Philippe), dit Rosa de Tivoli, p.
ROSELLI (Cosimo), p.
ROSSO (Rosso del), p.
ROTTENHAMMER (J.), p.
RUBENS (P. P.), p.

Digitized by Google

RUIJSDAEL (Jacob van), p. g.
RUIJSDAEL (Salomon van), p.
RYCKAERT (David), p.

SACCHI (Andrea), p.
SAFTLEVEN (Cornelis), p.
SAINT, m.
SALVATOR ROSA, p. g.
SANDBY (Paul), a. g.
SANO DI PIETRO, p.
SANTA CROCE (Girolamo da), p.
SASSOFERRATO (G. B. Salvi da), p.
SAVERY (Roelant), p.
SCHAFFNER (Martin), p.
SCHALCKEN (Godfried), p.
SCHARF (Georg) junior, g.
SCHAUFFELEIN (Hans), p. g.
SCHEFFER (Ary), p. a.
SCHELLINCKS (W.), p.
SCHENDEL (Pierre van), p.
SCHIAVONE (Andrea), p.
SCHIDONE (Bartolommeo), p.
SCHÖNGAUER (Martin), p. g.
SCHOORL (Jan van), p.
SCHWANTHALER (Louis), de Munich, s.
SEBASTIANO DEL PIOMBO, p.
SHERWIN (J. K.), g.
SIGALON (Xavier), p.
SILVESTRO CAMALDOLESE (Don), m.
SMITH (E.), g.
SNELLING, p.
SNYDERS (Frans), p.
SOLARIO (Andrea), p.
SOMER (Paul van), p.
SPAGNA (Giovanni di Pietro, dit le), p.
SPINELLO ARETINO, p.
STANFIELD (Clarkson), p. a.
STEEN (Jan), p.
STELLA (Jacques), p.
STEPHAN (LOTHENER), p.
STORK (Abraham), p.
STOTHARD (Thomas), p. a.
STRANGE (Robert), g.
SWANEVELT (Herman van), p. g.
SWART (Jan), dit Vredeman, p.

TADDEO DI BARTOLO, p.
TASSI (Agostino), p.
TENIERS (David) le jeune, p. g.
TERBURG (Gerard), p.
THEOTOCOPULI (el Greco), p.
THORNHILL (James), p.
THORWALDSEN, s.
TIEPOLO (G. B.), p.
TILBURG (Egidius van), p.
TINTORETTO (Jacopo Robusti), p. g.
TIZIANO VECELLIO, p.
TORREGIANI (Pietro), s.
TRISTAN (Luiz), p.
TROYON (Constantin), p.
TURNER (Joseph Mallard William), p. a. g.

UGOLINO de Sienne, p.
UTRECHT (Adriaen van), p.

VAILLANT (W.), g.
VALENTIN, p.
VANDERBANK, p.
VARGAS (Luiz de), p.
VASARI (Giorgio), p.
VEEN (Othon van), p.
VELAZQUEZ DE SYLVA (Diego), p.
VELDE (Adriaan van de), p. g.
VELDE (Willem van de) le jeune, p.
VELDE (Willem van de) le vieux, p.
VENUSTI (Marcello), p.
VERBOEKHOVEN (Eugène), p.
VERNET (Horace), p.
VERNET (Joseph), p. g.
VEROCCHIO (Andrea del), p.
VERONESE (Paolo Caliari), p.
VERTUE (G.), g.
VICTOR (Jan), p.
VIDAL (Vincent), p.
VINCI (Leonardo da), p. s. a.
VISSCHER (les), g.
VIVARINI (Antonio) da Murano, p.
VIVARINI (Bartolommeo), p.
VLIEGER (Simon van), p. g.
VOLPATO, g.
VORSTERMAN (Lucas), g.
VOS (Martin de), p.
VOUET (Simon), p.
VOLIS (Ary de), p.

Digitized by Google

WALKER (Robert), p.
WALLACE (H.), p.
WALLS (Geoffroy), p.
WARD (James), p. g.
WATERLOO (A.), p. g.
WATTEAU (Antoine), p.
WEBSTER (T.), p.
WEDGWOOD, f.
WEENIX (Jan), p.
WEENIX (J. B.), p.
WERFF (Adriaan van der), p.
WEST (Benjamin), p.
WESTMACOTT (R.). s.
WEYDEN (Rogier van der), p.
WEYDEN (Rogier van der) II, le jeune, p.
WIERIX (les), g.
WILDENS (Jan), p.
WILHELM (Meister), p.
WILKIE (David), p. a. g.
WILLE (J. G.), g.
WILSON (Richard), p.
WINTERHALTER (F. X.), p.
WITTE (Emmanuel de), p.
WOHLGEMUTH (Michael), p.
WOOLLETT (W.), g.
WORLIDGE, g.
WOUWERMAN (Philips), p.
WOUWERMAN (Pieter), p.
WOUWERMAN (Jan), p.
WREN (Sir Christopher), ar.
WYATT, s.
WIJCK (Jan), p.
WIJCK (Thomas), p.
WIJNANTS (Jan), p.
WYNDAS, p.

ZINCKE, m.
ZOAN ANDREA, g.
ZOFFANY, p.
ZUCCHERO (Frederico), p.
ZURBARAN (Francisco), p.

Digitized by Google

TABLE GÉNÉRALE.

AVERTISSEMENT pour la troisième édition.....Page I
AVERTISSEMENT de l'éditeur (édition de Bruxelles)..... II
PRÉFACE de la première édition..... V

I. Ouverture de l'Exhibition..... 1
II. Le palais de l'Exhibition..... 9

LES MAITRES ANCIENS.

ÉCOLES DU MIDI.

LES ITALIENS.

I. *Maîtres primitifs :* Depuis les Byzantins jusqu'à la fin du XVe siècle, Cimabue, Giotto, Orcagna, fra Angelico, Masaccio, Botticelli, Roselli, Andrea del Verocchio, etc. 17
II. Perugino, Léonard, Michel-Ange, Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto, fra Bartolommeo, Francia, etc..... 34
III. Raphaël..... 51
IV. *École vénitienne :* Vivarini, Crivelli, Mantegna, Bellini, Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse, etc..... 68
V. *École de Parme :* Corrége, etc..... 90
VI. *École bolonaise :* les Carrache, le Guide, le Dominiquin, l'Albane, le Guerchin..... 97

LES ESPAGNOLS.

I. *Origines de l'École espagnole.* Velazquez..... 110
II. Murillo. *Fin de l'École espagnole*..... 125

Digitized by Google

ÉCOLES DU NORD.

LES ALLEMANDS.

I. Meister Stephan, Martin Schön, Wohlgemuth, Le Maître de la Passion Lyversberg, Grünewald d'Asschaffenburg. 133
II. Albert Dürer, Cranach, Holbein..... 141

LES FLAMANDS.

I. *Maîtres primitifs :* Les van Eyck, Christophsen, Rogier van der Weyden, Gerard van der Meire, Hugo van der Goes. 150
II. *Maîtres primitifs :* Memling, Quentin Massys, Jan Gossaert, De Bles, Patenier..... 160
III. *Maîtres de transition :* Van Orley, Antonie Mor, Joost van Cleef, les Pourbus..... 170
IV. *Maîtres du* XVIIe *siècle :* Rubens..... 176
V. *Maîtres du* XVIIe *siècle :* Van Dyck..... 206
VI. *Maîtres du* XVIIe *siècle :* Snyders, Breughel de Velours, Jordaens, Gonzales Coques, Teniers..... 226

LES HOLLANDAIS.

I. Rembrandt et son école..... 238
II. Brouwer, Cuijp, Terburg, Netscher, Metsu, Schalken, Mieris, etc..... 260
III. Paulus Potter, Jan Steen, Hobbema..... 281
IV. Ruisdael, Philips Wouwerman, Jan Wyck, Berchem, Karel du Jardin, etc..... 294
V. Adriaan et Willem van de Velde, Adriaan et Isack Ostade, Pieter de Hooch, etc..... 308

ÉCOLE FRANÇAISE.

Poussin, Claude, Watteau, Greuze, etc..... 323

GALERIE DES PORTRAITS.

I. De Holbein à van Dyck..... 343
II. De van Dyck à Lawrence..... 357

Digitized by Google

ÉCOLE ANGLAISE.

I. *Maîtres du* XVIIIe *siècle :* Hogarth, Reynolds..... 369
II. *Maîtres du* XVIIIe *siècle :* Gainsborough, Wilson, Loutherbourg, Zoffany, Romney, Stothard, etc..... 386
III. Benjamin West, Thomas Lawrence, David Wilkie..... 400
IV. Constable, Turner..... 412
V. Bonington, Harlow, Raeburn, Newton, Leslie, Mulready, Webster, Martin, Etty, Muller, Ward, Anthony, Stanfield, Roberts, Landseer; les pre-Raphaelites, etc..... 428

ART ORNEMENTAL.

Marbres, bronzes, ivoires, armures, émaux, faïences, ciselures, tapisseries, etc., etc..... 437

NOTES COMPLÉMENTAIRES.

Peintres modernes, aquarellistes, gravure, etc., etc..... 449

APPENDICE.

Rectifications et adjonctions : Noms et dates; Corrége, Carrache, Velazquez, Schauffelein, Cranach, van Eyck, van der Weyden, Memling, van der Goes, Mabuse, Mor, van Cleef, Rubens, Rembrandt, Gonzales, P. Koninck, N. Maes, Brouwer, Metsu, Mijtens, Janson, Hogarth; l'école anglaise; liste des artistes anglais biographiée dans l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, etc..... 459

TABLE des noms des artistes mentionnés dans ce volume..... 471
TABLE GÉNÉRALE..... 479

FIN DE LA TABLE.

Digitized by Google

Digitized by Google

OUVRAGES DE W. BÜRGER

QUI SE TROUVENT A LA LIBRAIRIE DE Mme Ve J. RENOUARD.

Musées de la Hollande. — I. *Amsterdam et la Haye.* 1 vol. 1858. 3 fr. 50 c.

— II. *Musée van der Hoop et musée de Rotterdam,* 1 vol 1860. 3 fr. 50 c.

— *Galerie d'Arenberg* à Bruxelles. — 1 vol. 1859. 2 fr. 50 c.

— *Galerie Suermondt* à Aix-la-Chapelle. 1 vol. 1860. 3 fr.

— *Musée d'Anvers.* 1 vol. 1862. 2 fr.

Histoire des peintres de toutes les écoles. — *École anglaise.* 1 vol. in-4° jésus. 33 fr.

En préparation :

Rembrandt. — *L'homme et son œuvre.* 2 vol. in-8.

Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

Digitized by Google

Digitized by Google

Librairie Ve JULES RENOUARD, 6, rue de Tournon

Directeur-Gérant : G. ETHIOU-PEROU

HISTOIRE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

DEPUIS LA RENAISSANCE JUSQU'A NOS JOURS

Texte par M. Charles BLANC, anc. directeur des Beaux-Arts

ET PAR DIVERS ÉCRIVAINS SPÉCIAUX

Illustrations par les plus habiles dessinateurs et graveurs.

SOUSCRIPTION PERMANENTE

Un franc la livraison

Tous les Maîtres ont une pagination indépendante. Toutes les livraisons se vendent séparément.

Les volumes I à VIII, qui ont paru, contiennent plus de 2000 gravures, eaux-fortes, fac-simile, etc.

Prix du volume relié toile, cousu sur ruban : 55 fr.

Les livraisons 1 à 442 sont en vente.

PREMIER PROSPECTUS

L'histoire de la peinture est inconnue, et pourtant, quoi de plus charmant à raconter et à lire? Non-seulement l'existence des grands artistes est toute remplie de romans et de drames, mais elle se rattache encore par mille liens à tout ce qui nous émeut et nous captive le plus : la politique, l'amour, les actions héroïques, la physionomie des personnages fameux, les mœurs des divers peuples, leurs usages, leurs costumes. Peut-on écrire la vie de Gros, par exemple, sans rappeler les batailles de l'Empire; la vie de Léonard de Vinci, sans pé-

Digitized by Google

nétrer à la cour de François Ier; la vie de Titien ou celle d'Albert Durer, sans faire revivre les grandes figures de Luther et de Charles-Quint? Il y a un moment où l'histoire de l'art, soulevant des tapisseries auxquelles on n'a pas encore touché, nous introduit par une porte secrète auprès de la grande histoire, et nous y fait rencontrer Holbein entre Anne de Boulen et Henri VIII, Velazquez à côté de son ami Philippe IV, Rubens en compagnie de Marie de Médicis, et Philippe de Champagne dans les appartements de Richelieu.

Les livres d'art ont été jusqu'à ce jour des livres sans aucun charme, et par conséquent sans aucun art. Écrits pour la plupart d'un style sec et décoloré, ils ont résolu ce singulier problème de nous ennuyer en nous parlant de ce qui doit nous ravir, la beauté. Qu'est-ce donc que la peinture, si ce n'est le monde vu par son côté le plus charmant, par le côté qui intéresse l'esprit et plaît aux regards? Considérée d'ailleurs en elle-même, l'HISTOIRE DES PEINTRES, si on la suit pas à pas dans chacune des personnalités qui la composent, depuis la Renaissance jusqu'à Prud'hon ou Léopold Robert, jusqu'à Reynolds ou Goya, et, si l'on veut, jusqu'à M. Ingres; cette histoire, disons-nous, a un attrait particulier, indépendant de l'affinité des tableaux avec les temps et les modèles, et cela parce que la plupart des peintres eurent une existence pleine d'intérêt, et furent, comme les héros de toute sorte de romans, tantôt gracieux, tantôt pathétiques et terribles. Qu'on prenne au hasard la vie de Ribera, celles de Rembrandt, de Watteau, de Berghem, on y verra, soit un drame domestique aussi émouvant que les *Martyres* du peintre espagnol, soit le développement d'un caractère fantasque, rêveur et personnel, soit les mobiles émotions d'un poëte amoureux, soit un modèle de tranquille et riante philosophie. De sorte que, en dehors même de leurs sujets favoris, les peintres ont presque tous une vie intéressante, colorée, pleine d'accidents comme cela doit naturellement arriver aux hommes faits pour sentir.

Écrire dans la langue française, la plus parlée aujourd'hui de toutes les langues de l'Europe, l'Histoire des sept grandes Écoles de peinture; reunir ainsi en un livre d'un format élégant et facile tant de documents ignorés, non traduits, épars dans les ouvrages hollandais, italiens, flamands, espagnols, anglais... n'est-ce pas rendre un service aux amateurs de tous les pays, saluer dans chaque nation ce qui l'honore, et faire admirer à chacune d'elles ce qui fait la gloire des autres?

Combien d'ouvrages, coûteux, incomplets, écrits d'un style bar-

Digitized by Google

bare, dénués de toute poésie, seront rendus inutiles par un livre qui en reproduira la substance, mais non la pesanteur, qui en rectifiera les errements, en relèvera les contradictions et les fautes, et en extraira pourtant ce qu'ils ont d'utile, à savoir : les faits incontestables, les indications précieuses, enfin parmi tant de jugements, ceux qui méritent d'être discutés ou conservés !

Une telle HISTOIRE DES PEINTRES s'adresse à tous les genres de lecteurs. Elle offre aux gens du monde un nouveau domaine de jouissances, un moyen d'enrichir leur conversation, de vérifier, pour ainsi dire, par l'histoire de l'art, ce qu'ils savent déjà de la littérature, des mœurs, de la géographie des nations et de leurs idées. Greuse sera la palette de Diderot; Wouwermans dira les habitudes des chasseurs ; Van Dyck retracera les physionomies de l'Angleterre au temps du second Stuart ; Raphaël nous livrera les clefs du Vatican, et saura nous initier aux secrets de la papauté, à la manière dont elle entendait s'emparer, par les sens, du gouvernement de l'univers. Lorsque les visiteurs seront groupés autour d'une table de salon, que pourra-t-on étaler devant leurs yeux, sous les clartés de la lampe, qui vaille l'HISTOIRE DES PEINTRES? Quel livre magnifiquement illustré, quel ouvrage de luxe pourra égaler le charme et l'importance de celui qui renfermera les œuvres les plus variées et les plus belles des grands maîtres, un album où Lawrence aura mis un de ses élégants portraits ; Rembrandt, sa *Ronde de nuit;* Holbein, sa *Danse des morts;* Terburg, Netscher ou Metsu, quelque scène d'intérieur remplie de grâce, de mystère et de modestie ; Joseph Vernet, une marine ; Ruysdaël, un paysage ; Van der Neer, un clair de lune ; Greuse, une famille de frais enfants et de belles jeunes filles ; Van Huysum, un bouquet de fleurs...[1] ? Et si l'on permet à l'écolier de parcourir d'une main prudente une aussi précieuse galerie, que de choses

1. Ce qui n'était qu'un projet, presque un rêve quand ces pages ont été écrites, est devenu une réalité ; 442 livraisons de l'*Histoire des Peintres* ont été publiées sans interruption et contiennent les chefs-d'œuvres de toutes les écoles. Les beautés de ce livre ont fait son succès ; le bas prix des livraisons a rendu ce succès populaire ; la pagination des maîtres étant indépendante, chacun a puisé dans ce riche musée selon ses études et ses préférences. — Les intermédiaires se sont occupés avec confiance de la propagation d'une œuvre d'art dont ils peuvent remplacer successivement toutes les parties sans craindre de garder entre les mains des débris incomplets ; et, l'ouvrage dépassant les trois quarts de son cours, les premières livraisons, rapidement épuisées, comptent déjà cinq éditions successives. — L'éditeur ne peut encore déterminer le nombre définitif des livraisons de l'*Histoire des Peintres ;* mais les strictes proportions de ce qui est publié pour les écoles terminées témoignent que l'ensemble sera maintenu dans les limites rigoureusement indispensables. — Des INTRODUCTIONS et TABLES viendront compléter successivement les trois dernières ÉCOLES de Peinture.

Digitized by Google

viendront se classer d'elles-mêmes dans son esprit! que d'instruction ne puisera-t-il pas dans cette Histoire de la peinture, qui n'est, après tout, que la peinture de l'histoire! On conviendra facilement que tout l'esprit du monde, dépensé à l'illustration de tel ou tel livre à la mode, ne saurait être aussi profitable aux jeunes gens qu'un ouvrage où sont reliés, pour ainsi dire, les musées de Florence, de Dresde, d'Amsterdam, de Madrid, de l'Ermitage et du Louvre. Celui qui médite un voyage en Italie saura d'avance ce qu'il faut aller voir au Vatican; ce qui l'attend à Naples dans la sacristie des Chartreux; à Milan, dans le musée de l'Ambroisienne; à Parme, sous la coupole de Saint-Jean.

Ainsi comprise l'Histoire des Peintres sera pour les futurs voyageurs un itinéraire, et pour ceux qui ont déjà parcouru l'Europe un recueil abondant de souvenirs.

Quant aux artistes, ce livre est fait pour eux, avec l'amour de leurs ouvrages, à la gloire de leurs devanciers et d'eux-mêmes. Quand ils y auront lu le passé de leur art, si plein d'enseignements, de nobles exemples et de grandeur, ils nous auront peut-être quelque reconnaissance pour avoir ainsi popularisé le goût de la peinture, et leur avoir cherché et formé dans l'Europe entière une clientèle d'admirateurs.

Digitized by Google

ÉCOLES TERMINÉES

HISTOIRE DES PEINTRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

PAR M. CHARLES BLANC

3 beaux vol. in-4° jésus, papier vélin glacé, ornés de plus de 800 gravures eaux-fortes, fac-simile, etc.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES MAITRES

ppendice.. 378 à 380
— .. 382 à 384
Ary Scheffer et Tires t. I et II. 356 à 358
Bachelier 318
Baudoin 302
Blanchard..... 222
Bon Boulogne 240
Boucher..... 62-63
Boullongue (L. de) 256
Bourguignon (L.). 246
Bourdon (S.)... 86-87
Callot (J.)..... 88-89
Casanova..... 66
Champagne... 205-206
Chardin..... 27-28
Charlet (N.). 288 à 290
Clouet (J. et F). 257-258
Cousin (J.)..... 144
Coypel (A.).. 208-209
Coypel (Ch.)..... 225
Coypel (Noël).... 253
Coypel (N.-N.).... 199
David (L.)... 104-105
Decamps.... 375 à 378
Delaroche (P.) 429 à 434
Demarne (J.-L.). 115-116
Desportes 41
De Troy (F.)..... 209
De Troy (J.-F.). 247-248
Doyen..... 332
Drouais (J.-G.)... 267
Dufresnoy (C.-A.). 258
Dughet (G.)..... 76
Forest..... 199
Fragonard..... 29-30
Fréminet (M.).... 261
Gérard (Fr.). 311 à 313
Géricault..... 8-9
Gillot (Cl.)..... 212
Girodet 281-282
Granet (F.-M.)... 308
Greuze (J.-B.).. 80-81
Gros (A.-J.). 262 à 665
Guérin (P.).. 272-273
Huet..... 90
Hyre (de La)..... 230
Introduction.. 332-333
— 335 à 337
Isabey (J.-B.)..... 340
Jeaurat (E.)..... 276
Jouvenet..... 17
Lafosse (Ch. de).. 295
Lagrenée (les).... 320
Lancret..... 91
Lantara..... 40
Largillière (N. de). 189
Latour (L. Q. de). 296
Lebrun (C.).. 179-180
Lefèvre (Cl.)..... 266
Lemoyne..... 221-222
Lépicié (N.-B.).... 284
Lesueur..... 42-43
Lethières (G.-G.).. 330
Lorrain (Claude). 25-26
Loutterbourg..... 67
Meulen (Van der). 157
Michallon..... 233
Mignard (M.)..... 250
Mignard (P.). 131 à 133
Millet (Fr.)..... 235
Monnoyer..... 39
Nain (Le) frères.. 33
Natoire (C.)..... 203
Nattier (J.-M.).... 270
Oudry..... 56-57
Parrocel (Ch.)... 271
Parrocel (J.)..... 228
Patel (P.)..... 183
Pater (J.-B.)..... 127
Pierre (J.-B.).... 116
Poussin (N.).. 48 à 50
Prince (Le)..... 214
Prud'hon..... 11 à 13
Raoux (J.)..... 260
Regnault..... 315
Restout (Jean).... 211
Rigaud (H.)..... 142
Rivaltz (A.)..... 266
Robert (Hubert).. 9
Robert (Léopold) 351-352
Santerre (J.-B.).. 250
Sigalon..... 345
Stella (J.)..... 106
Subleyras..... 224
Taunay..... 318
Testelin (L. et H.). 255
Tournières (R.)... 297
Tocqué (Louis)... 297
Tremolière..... 290
Valentin..... 23-24
Vanloo (C.).. 182-183
Verdier (F.)..... 270
Vernet (Carle).. 20-21
Vernet (Joseph). 70-71
Vernet (Horace) 392 à 395
Vigée-Lebrun (Mme). 301
Vien (M.-J.)..... 201
Vouet (S.)..... 112
Watteau 1
Table des gravures. 434

PRIX DU VOLUME : Broché, avec couverture imprimée..... 50 fr.
— Reliure demi-chagrin, doré sur tranche.... 60
— Reliure chagrin plein, filets..... 70

Chaque volume se vend séparément.

Digitized by Google

HISTOIRE DES PEINTRES
DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

PAR M. CHARLES BLANC

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

2 beaux volumes in-4° jésus, papier vélin glacé, ornés de plus de 500 gravures eaux-fortes, fac-simile, etc.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES MAITRES

Asselyn..... 114
Bakhuisen (L.)... 161
Bega (C.)..... 51
Berghem..... 2
Bloemaert (A.)... 223
Bol (F.)..... 185
Both (A.)..... 73
Both (J.)..... 10
Bramer (L.)..... 217
Brauwer..... 97
Breenberg (B.)... 138
Cabel (Van der).. 234
Cuyp (A.)..... 74-75
Corneille de Harlem 245
Decker (C.)..... 152
Does (Van der)... 107
Dow (G.)..... 139-140
Ducq (Jean le)... 298
Dujardin (K.).. 46-47
Dusart (C.)..... 124
Dyck (Ph. Van)... 268
Eekhout (Van)... 234
Everdingen (A. Van)..... 184
Flinck (G.)..... 285
Goltzius (H.). 231-232
Goyen (J. Van)... 96
Heem (de)..... 220
Heemskerke..... 241
Helst (Van der)... 280
Hensch (G.)..... 285
Heyden (Van der). 213
Hobbema..... 108-109
Hondekoeter (M. de)..... 299
Honthorst..... 254
Hoogstraten (S.).. 314
Houbraken (A.).. 299
Hugtenburg (J. Van)..... 300
Hooghe (P. de)... 149
Huysum (J. Van). 92-93
Introduction.. 303-304
Kalf..... 7
Keyser (Th. de).. 304
Koninck (Phil.).. 275
Koninck (Sal.)... 275
Laer (P. de)... 52-53
Laireese (G. de).. 95
Leyde (Lucas de) 216-217
Lievens (J.)..... 220
Lingelback (J.).. 119
Maes (Nic.)..... 208
Meer (Van der) de Delft..... 314
Metsu (G.)..... 44-45
Miéris (F.).. 98 à 100
Miéris (G.)..... 177
Mirevelt (Michel). 249
Moor (Karel de).. 300
Moro (Antonio)... 310
Moucheron (F.)... 130
Neer (Van der). 110-111
Neer (E. Van der). 294
Netscher..... 151-152
Ostade (Isaac). 120-121
Ostade (A. Van). 31-32
Poëlemburg..... 94
Potter (P.)..... 37-38
Pynacker (A.).... 140
Rembrandt..... 3 à 5
Ruysdaël..... 54-55
Ruysdaël (S.).... 185
Saftleven (H.).... 259
Schalken..... 101
Schoorel (J.)..... 291
Slingelandt..... 165
Steen (J.)..... 82-83
Swanevelt (H.). . 134
Terburg (G.). 146-147
Troost (C.)..... 287
Velde (A. Van de). 64-65
Velde (G. Van de). 72-73
Velde (I. Van de). 249
Vlieger (S. de)... 244
Waterloo (A.)... 85
Weenix (J.-B).... 204
Werff (Van der).. 123
Wit (De)..... 309
Wouvermans..... 6-7
Wyck (Th.) 244
Wynants (J.).... 118
Zorg..... 109
Appendice.... 316-317
Appendice, Titres et Tables... 321-324

PRIX DES 2 VOLUMES: Brochés, avec couverture imprimée..... 100 fr.
— — Reliure demi-chagrin, dorée sur tranche. 120
— — Reliure chagrin plein, filets, etc..... 140

Chaque volume se vend séparément.

Digitized by Google

HISTOIRE DES PEINTRES

DE L'ÉCOLE FLAMANDE

PAR MM. CHARLES BLANC, PAUL MANTZ, ALFRED MICHIELS
THÉOPHILE SILVESTRE, ALPHONSE WAUTERS.

Un beau volume in-4° jésus, papier vélin glacé, orné de plus de 300 gravures eaux-fortes, fac-simile, etc,

LISTE ALPHABÉTIQUE DES MAITRES

Appendice, Tables et Titres... 409 à 411
Balen (Van)..... 391
Bloemen (F. Van). 305
Breduel (Jean).... 403
Breughel (Pierre). 239
Breughel de Velours..... 113
Bril (P.)..... 77
Coques (Gonzalès). 399
Coxie (Michel) ... 405
Craesbeke..... 168
Crayer (G. de)... 229
Diepenbeeck 331
Duchatel..... 390
Dyck (A. Van). 166 à 168
Eyck (les Van). 365 à 367
Falens (Van)..... 227
Floris (F.)..... 346
Fyt (Jean)..... 354
Fouquières..... 215
Franken (François) 410
Franken (Jérôme). 422
Genoëls (A.)..... 210
Goes (Hugo Vander)..... 421
Gossaert (Maubeuge)..... 402
Hals (F.)..... 207
Hoeck (Van)..... 401
Huysmans..... 14
Introduction..... 415
Janssens (Abr.).. 385
Janssens (Victor). 404
Jordaens..... 84
Kessel (Van)..... 391
Lens..... 401
Matzys (Q.).. 226-227
Memlinc..... 350
Miel (J.)..... 117
Mol (P. Van)..... 327
Neefs (P.)..... 218
Ommegank..... 368
Oost (les Van).... 406
Orley (Bernard Van)..... 386
Pepin (Martin).... 421
Peters (B.)..... 150
Porbus le Jeune.. 354
Porbus (les).... . 390
Quellyn (le Père).. 353
Roger Van der Weyden..... 416
Rombouts (Th.)... 326
Rubens... ... 58 à 61
Schut (C.)..... 334
Seghers (D.)..... 327
Seghers (G.)..... 202
Snayers..... 361
Sneyders..... 160
Steenwyck..... 14
Teniers le Vieux.. 218
Teniers (David). 18-19
Thulden (Van)... 408
Uden (L. Van).... 200
Utrecht (Van).... 385
Venius (Otho).... 219
Verhaghen..... 408
Vos (Corneille de). 367
Vos (Martin de)... 181
Wildens..... . 361
Wleughels (Nicolas)..... 404
Table des gravures 425

PRIX DU VOLUME : Broché, avec couverture imprimée..... 60 fr.
— Reliure demi-chagrin, doré sur tranche.... 70
— Reliure chagrin plein, filets..... 80

Digitized by Google

HISTOIRE DES PEINTRES
DE L'ÉCOLE ANGLAISE

PAR M. W. BURGER

Un beau vol. gr. in-4° jésus, papier vélin glacé, orné de plus de 150 gravures portraits, eaux-fortes, fac-simile, etc.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES MAITRES

Appendice, tables et Titres. 387 à 389
Barry (J.)..... 344
Blake..... 355
Bonington.... 347-348
Calcott..... 360
Collins..... 359
Constable (J.). 292-293
Etty..... 362
Fusely (H.)... 306-307
Gainsborough (T.). 174
Harlow..... 360
Hogarth..... 186-187
Howard..... 362
Introduction..... 363
Lawrence..... 15-16
Martin..... 355
Morland (G.)..... 274
Newton (W.)..... 349
Northcote..... 319
Opie (John)..... 349
Reynolds (J.). 191-192
Romney (G.)..... 283
Smirke (R.)..... 328
Sthothard..... 307
Turner..... 251-252
West (B.)..... 242-243
Wilkie (D.)... 125-126
Wilson..... 16
Tables des grav.. 389

PRIX DU VOLUME : Broché avec couverture imprimée..... 33 fr.
— Reliure demi-chagrin, doré sur tranche.. 40
— Reliure chagrin, plein, filets, etc..... 50

Liste alphabétique des Maîtres publiés des Écoles non terminées.

ÉCOLES ITALIENNES.

Albane (F. L')..... 141
Allori..... 188
André del Sarte 396 à 398
Bassan (J.)..... 169
Bellini (Gent.)... 439
Bellini (Giov.) 441-442
Beltraffio..... 420
Bordone (Paris).. 425
Calabrèse (le).... 407
Canal (A.)..... 154
Caravage (Le).... 190
Carpaccio..... 440
Carrache (L.) 148
Carrache (Au.)... 156
Carrache (An.). 155-156
Cesare da Sesto... 438
Corrége (Le) 277 à 279
Cortone (P. de).. 170
Dolci (C.)..... 137
Dominiquin (Le) 128 129
Ferrari (G.)..... 424
Feti..... 188
Fra Filippo Lippi.. 329
Francia (Le)..... 286
Giordano (L.)..... 143
Giorgion..... 193
Guerchin (Le)..... 178
Guide (Le)... 158-159
Josépin (Le)..... 400
Luini (Bernardino) 374
Maratti (B.)..... 153
Moroni..... 414
Panini (J.-P.)..... 145
Pordenone..... 436
Primatice (Le). 341-342
Procaccini (les). 417-418
Raphaël.... 194 à 198
Romain (J.).. 163-164
Rosa (Salvator). 175-176
Rosso (Le)..... 364
Salaino..... 418
Schiavone..... 435
Schidone (B.)..... 173
Sebast. del Piombo. 419
Solario..... 423
Solimena..... 381
Tintoret (Le). 412 à 414
Titien Vecelli. 135 à 137
Vasari..... 437
Véronèse (P.). 236 à 238
Vinci (L. de). 369 à 373

ÉCOLE ALLEMANDE.

Angelica Kauffmann. 343
Diétrich..... 78-79
Durer (Albert). 34 à 36
Elzheimer (A.)... 172
Ferg (F. de Paula).. 79
Holbein (Jean). 426 à 428
Ridinger..... 338-339
Rugendas (G.-P.). 325
Roos (J.-H. et T.). 162
Sandrart..... 339

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Cano (A.)..... 171
Joanès (Juan de).. 269
Murillo..... 102-103
Ribera..... 22
Velazquez..... 68-69
Zurbaran (F.).... 122

Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9.

Digitized by Google

Digitized by Google

OUVRAGES DE W. BÜRGER

QUI SE TROUVENT A LA LIBRAIRIE DE Mme Ve J. RENOUARD

MUSÉES

DE

LA HOLLANDE

I. AMSTERDAM ET LA HAYE

1 vol. 1858 — 3 fr. 50 c.

II. MUSÉE VAN DER HOOP ET MUSÉE DE ROTTERDAM

1 vol. 1860 — 3 fr. 50 c.

-oOo-

GALERIE D'ARENBERG

A BRUXELLES

1 vol. 1859 — 2 fr. 50 c.

-oOo-

GALERIE SUERMONDT

A AIX-LA-CHAPELLE

1 vol. 1860 — 3 fr.

-oOo-

MUSÉE D'ANVERS

1 vol. 1862 — 2 fr.

HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE ANGLAISE

1 vol. in-4° jésus — 33 fr.

EN PRÉPARATION :

REMBRANDT

L'HOMME ET SON ŒUVRE

2 vol. in-8°

Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA3057.2.5
Tresors dart en Angleterre
Fine Arts Library
AVB6581
3 2044 033 641 051

Digitized by Google

Digitized by Google

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

DUE NOV 10 '87 F

FA
3057.2.5

Digitized by Google